شماره دهم ــ مرداد ماه ۱۳۵۳ ــ ۳۵ ریال

سینما



- تاریخچه فستیوال کان وگزارشی از " کان ٧٤ "
- سیاه , سفید وخاکستری (گفتگوئی با بیلی وایلدر درباره فیلم آوانتی)
- یک فصل ازفیلمنامه شب امریکائی ومطلبی درباره همین فیلم نوشته فرانسوا تروفو
- گفتگوئی با " فرانسیس فورد کاپولا " کارگردان فیلم مکالمه
- تحلیل " رم فللینی " ازدیدگاه فدریکو فللینی

سینما ۵۳

مرداد ۱۳۵۳

نشریه ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیر نظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی صفحات : **مرتضی ممیز**

آدرس : میدان بهارستان ، خیابان کمال‌الملك ، وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : ۳۱۱۲۴۰ - چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : ۳۰۳۵۸۱

دراین شماره می‌خوانید :



روی جلد : ازچپ به راست بالا : سردر محل برگزاری فستیوال - فدریکو فللینی - ماگالی نوئل - آلن رنه - ژان پل بلموندو - ژاك تاتی درمصاحبه‌های مطبوعاتی فستیوال کان

اسلایدهای رنگی روی جلد : بهرام ری‌پور



پشت جلد : فرانسیس فورد کاپولا (کارگردان فیلم مکالمه) بهمراه «جن هاکمن» در فاصله دو صحنه فیلمبرداری

کان ۷۴

Cannes 74



سردر محل برگزاری فستیوال کان.

تاریخچه مختصر فستیوال کان

نمایندگان رسمی دولت فرانسه برای نخستین‌بار درسال ۱۹۳۵ درفستیوال ونیز که از سال ۱۹۳۵ مرتباً تشکیل میشد، شرکت‌کردند. **«رنه ژان»** منتقد روزنامه «پتی‌ژورنال» که در سال ۱۹۳۸ بعنوان نماینده فرانسه دراین‌فستیوال شرکت‌کرده بود، درمراجعت بکشورش به‌وزیر آموزش وپرورش ومدیرکل هنرهای زیبای وقت گزارش داد که در فستیوال ونیز مسائل سیاسی حاکم برمسائل هنری‌است وشرکت دراین فستیوال شایسته‌کشوری مثل فرانسه نمی‌باشد. درتعقیب این‌گزارش مدیرکل هنرهای زیبا از دولت درخواست اجازه برگزاری یك فستیوال فیلم را نمودکه هدفی جز اعتلای هنر سینما نداشته باشد. این تقاضا درهیئت دولت مطرح گردید ومورد تصویب قرارگرفت. دربهار سال ۱۹۳۹ **«آلبرسارو»** رئیس مجمع فرانسوی فعالیتهای هنری موافقتنامه‌ای با شهرداری کان بمنظور برگزاری فستیوالی دراین شهر امضاء کرد. تاریخ برگزاری نخستین‌فستیوال‌کان دوم سپتامبر ۱۹۳۹ تعیین‌گردید و اداره امور آن به مجمع فرانسوی فعالیتهای هنری سپرده شد. **«ژان زی»** وزیرآموزش وپرورش بسمت رئیس و **«تونی ریکو»** بسمت دبیرکل فستیوال تعیین شدند. روز دوم سپتامبر فستیوال به ریاست افتخاری **«لوئی لومیر»** افتتاح شد. ولی‌بی‌آنکه فیلمی نمایش داده شود، فستیوال تعطیل‌گردید!

درسال ۱۹۴۵، بعدازجنگ جهانی دوم، **«فیلیپ ارلانژه»** پرونده فستیوال‌کان‌را به‌هیئت دولت برد وبرای سال بعد اجازه برگزاری آن راکسب‌کرد. باین ترتیب نخستین فستیوال‌کان روز بیستم سپتامبر۱۹۴۶ درکازینوی شهرداری برگزار شد. در نخستین دوره فستیوال کان فیلمهای: **نبرد راه‌آهن** – **آهنگ روستائی** – **برخوردهای‌کوتاه** – **رم شهر بی‌دفاع** – **ماریا کاندلاریا** و **آخرین شانس** که اکثرآنها درزمره آثارکلاسیك سینما قرارگرفتند، جوائزی را بدست آوردند.

چون زمان برگزاری فستیوال‌کان وونیز نزدیك هم بودند، موافقتنامه‌ای میان مسئولان دوفستیوال به امضاء رسیدکه هرکدام یك سال درمیان برگزارگردند. بهمین جهت فستیوال کان درسال ۱۹۴۹ برگزارنگردید ولی مسئولان فستیوال ونیز علیرغم موافقتنامه‌ای که امضاء کرده بودند، درسال ۱۹۵۰ که نوبت برگزاری فستیوال‌کان بود، فستیوال ونیز را برگزار کردند. مسئولان فستیوال‌کان ناچار زمان برگزاری این فستیوال را تغییر داده و اواخر ماه مه و اوایل آوریل را باین منظور انتخاب

نمودند . هنگامیکه این تصمیم اتخاذ گردید ، دیگر برای برگزاری فستیوال کان فرصت کافی وجود نداشت وبهمین جهت درسال ۱۹۵۰ فقط یك هفته فیلم فرانسه دراین فستیوال برگزار گردیدکه طی آن تعدادی فیلم فرانسوی نمایش داده نشده بمعرض تماشاگذارده شد .

ازسال ۱۹۵۱ فستیوال کان ریتم عادی خودرا بدست آورده و مرتباً در ماه مه در پاله دوفستیوال که ساختمان آن در «لاکروآزت» باتمام رسیده بود ، تشکیل گردید .

* * *

به علت مخالفتهای مداوم منتقدان سینمائی با فیلمهای انتخاب شده برای شرکت درمسابقه وهمچنین نحوه توزیع جوائز ، «**روبر فاور – لوبره**» رئیس فستیوال کان درسال ۱۹۶۲ از مجمع فرانسوی منتقدان سینما خواست که یك هفته بین‌المللی منتقدان فرانسوی در حاشیه فستیوال کان برگزار نمایندکه طی آن هفت فیلم ازسینماگران جوان بنمایش درآید . این هفته از همان سال در سالن « **ژان کوکتو** » درپاله دوفستیوال تشکیل شد . منتقدان فرانسوی به هریك ازفیلمهائی که برای شرکت دراین هفته انتخاب میشوند ، یك دیپلم شرکت اهداء می‌کنند.

بطورکلی هدف مجمع فرانسوی منتقدان فرانسوی ازبرگزاری این هفته شناساندن فیلمسازان جوان وگمنام است . فیلمسازانی چون : **ژان لوئی برتوچلی – کنت لوچ – یرژی اسکولیموسکی وآلن تانر** با نمایش فیلمهایشان درهفته منتقدان به‌جهانیان شناسانده شدند. فیلمهای هفته منتقدان بعدازنمایش درکان، دریك سالن سینما درپاریس وسپس درموزه هنرهای مدرن نیویورك نیز بنمایش درمی‌آیند .

دو هفته کارگردانها نیز از سال ۱۹۶۹ توسط کانون کارگردانهای فیلم تشکیل گردید . هرسال حدود چهل فیلم ازکشورهای مختلف درطول دوهفته در دوسالن سینما درشهرکان نشان داده میشود وبدلیل آنکه انتخابی برای نمایش آنها وجودندارد ، غالباً کیفیات فیلمهای این « دوهفته » قابل تردید می‌باشند .

فیلمهای کوتاه نیزدرقسمت مسابقه فستیوال کان درصورتیکه مدت آنها از ۳۵ دقیقه تجاوز نکند ، حق شرکت دارند . تا سال ۱۹۷۴ برای ارزیابی فیلمهای کوتاه یك هیئت داوری مخصوص وجودداشت ولی ازاین سال هیئت داوری فیلمهای طویل ، فیلمهای کوتاه را نیز ارزیابی می‌کند



کشورها برحسب تعداد جوایز درطول ۳۶ سال

۱ – فرانسه	۱۸	جایزه
۲ – ایتالیا	۱۱	»
۳ – انگلستان	۸	»
٤ – آمریکا	۷	»
۵ – ژاپن	٤	»
٦ – سوئد	٤	»
۷ – شوروی	۳	»
۸ – بلغارستان	۲	»
۹ – لهستان	۲	»
۱۰ – برزیل	۲	»
۱۱ – چکسلواکی	۲	»
۱۲ – مجارستان	۲	»
۱۳ – مکزیك	۱	»
١٤ – مراکش	۱	»
۱۵ – اسپانیا	۱	»
۱٦ – رومانی	۱	»
۱۷ – یوگسلاوی	۱	»

رؤسای هیئت‌های داوری

۱۹٤۷ – ژرژ هوئیسمن
۱۹٤۹ – ژرژ هوئیسمن
۱۹۵۱ – آندره مورآ
۱۹۵۲ – موریس ژنووآ
۱۹۵۳ – ژان کوکتو
۱۹۵٤ – ژان کوکتو
۱۹۵۵ – مارسل پانیول
۱۹۵٦ – موریس لهمان
۱۹۵۷ – ژان کوکتو (رئیس افتخاری)
۱۹۵۸ – مارسل آشار
۱۹۵۹ – مارسل آشار
۱۹٦۰ – ژرژ سیمنون
۱۹٦۱ – ژان ژیونو
۱۹٦۲ – ت . فوروکاکی (ژاپن)
۱۹٦۳ – آرمان سالاکورو
۱۹٦٤ – فریتز لانگ
۱۹٦۵ – آندره مورآ (رئیس‌افتخاری) الیویا دوهاویلند
۱۹٦٦ – سوفیالورن
۱۹٦۷ – آلساندرو بلازتی
۱۹٦۸ – آندره شامسون
۱۹٦۹ – لوکینوویسکونتی
۱۹۷۰ – میگل آنجل آستوریاس (گواتمالا)
۱۹۷۱ – میشل مورگان
۱۹۷۲ – جوزف لوزی
۱۹۷۳ – اینگرید برگمان
۱۹۷٤ – رنه‌کلر .

گفتگوئی باخانم :

لوئیزت فارژت

LOUISSETTE FARGETTE

مسئول سرویس مطبوعاتی فستیوال کان

ـ در هر فستیوال یك سرویس مطبوعاتی وجود دارد . ممکن است درباره این سرویس توضیح بدهید. چون ازنظراکثریت‌خوانندگان، سرویس مطبوعاتی فستیوالها در برگزاری کنفرانسهای مطبوعاتی خلاصه میشود .

ـ هدف اساسی ما در سرویس مطبوعاتی فستیوال کان هم‌آهنگ ساختن امور مربوط به روزنامه‌نگاران است . باین معنی که هر روزنامه‌نگار اطلاعات و مطالب ، عکس و بروشورهای لازم را بموقع دریافت کند . تشکیل یك دفتر مطبوعاتی مشکل‌تراز آن‌است که تصور میشود . من کارم را از سال ۱۹٤۹ شروع کردم . در آن سال شرکت ۱۵۰ تا ۲۰۰ روزنامه‌نگار را پیش‌بینی کرده‌بودیم . هیچ روزنامه‌نگاری قبلاً ورودش را اطلاع نمیداد. درنتیجه ما برخلاف انتظار بایك جمعیت ۲۵۰ نفری از کشورهای مختلف روبرو شدیم . تعداد روزنامه‌نگاران سال به سال اضافه شد تاجائیکه این رقم در سال ۱۹٦۸ به حدود ششصد نفر رسید . سال گذشته تعداد روزنامه‌نگاران یك رقم رکورد بود . دراین سال۱۲۵۵نفرخبرنگار، عکاس ،فیلمبردار ، گزارشگر رادیوئی ، منتقد فیلم ونویسنده در فستیوال کان شرکت کردند. اطمینان دارم که در سال جاری این رقم باز افزایش خواهد یافت .

خبرنگاران را چطور می‌پذیرید ؟ آیا روزنامه‌ها آنان را معرفی میکنند یا شخصاً از آنان دعوت بعمل می‌آورید ؟

ـ کار ما بر اساس اهمیت و تیراژ روزنامه‌هاست . زیرا فستیوال کان را مطبوعات به جهانیان شناساندند . این حقیقتی است که نمیتوان آنرا انکار کرد . روزنامه‌نگارانی هستند که چه در فرانسه و چه در خارج همه آنان را می‌شناسند. مثل نویسندگان روزنامه‌های بزرگ روزانه و مجلات مهم سینمائی . علاوه برآنها تعداد نسبتاً زیادی هم ازرادیوتلویزیون کشورهای مختلف در فستیوال شرکت می‌کنند. سال‌گذشته ۲۹ کشور فیلمبرداران وگزارشگران رادیو تلویزیونهای خودرا به فستیوال اعزام داشته بودند . بهرحال فستیوال کان اهمیتی

جهانی کسب کرده و بهمین نسبت نیز وسایل ارتباط جمعی بآن توجه بیشتری مبذول‌میدارند. ما در آغاز فقط روزی دو فیلم نمایش میدادیم یك فیلم ساعت سه بعدازظهر و یك فیلم هم شب. رفته‌رفته بعلت ازدیاد شرکت‌کنندگان هرفیلم‌را دوباره درروز به نمایش گذاردیم . برای‌سهولت کار منتقدین روزنامه‌های یومیه ترتیبی دادیم که فیلم اول روز بعدرا بتوانند ساعت نه شب و فیلم دوم روز بعد را ساعت ۸٫۵ صبح‌همان روز ببینند تا مطالبشان بموقع به روزنامه‌برسد. باین ترتیب اکنون هرفیلم داخل مسابقه سه‌بار به نمایش گذارده میشود .

ــ چندروزنامه‌نگار ازطرف‌فستیوال‌دعوت میشوند .

ما میل داریم تعـداد بیشتری دعوت کنیم ولی در حال حاضر بودجه لازم را نداریم. تشکیل یك سرویس مطبوعاتی در طول مدت دو تا سه ماه کارساده‌ای نیست . ما تمام مقدمات کار را در پاریس فراهم می‌آوریم و بعد همه چیز را به کان منتقل میسازیم . کار ما ممکن است یك کار فوق‌العاده نباشد ولی بهرحال به بردباری و شکیبائی فراوان نیاز دارد .

ــ درطول سالهای اخیرفستیوال‌دستخوش تغییراتی شده درواقع میشود گفت بیشترحرفه‌ای شده و جنبه‌های سنتی خودرا از دست داده‌است.

ــ سال گذشته دربازار فیلم حدود شش یا هفت میلیارد فرانك معامله صورت گرفت . از نقطه نظر تجارت فیلم این واقعه مهمی است که بسادگی نمیتوان از آن گذشت همانطور کـه میگوئید جنبه‌های حرفه‌ای فستیوال رونق کار استارلتها ، هنرپیشگان ، عکاسان و جنجالهای شخصی را از بین برده است . حالا دیگر افتتاح فستیوال برخلاف سابق که یك جشن بزرگ و با شکوه بود ، تبدیل به شب افتتاح یك فیلم شده است .

ــ چه نوع تسهیلاتی دراختیارنمایندگان مطبوعات میگذارید ؟

ــ توزیع عکس و مطالب چاپ شده‌مربوط به فیلمها یکی از مهمترین وظایف سرویس مطبوعاتی است ما در آغاز فقط صد صندوق مخصوص روزنامه‌نگاران دراختیار داشتیم . این تعداد بعداز چند سال به ۴۰۰ رسید و بعد از ساخته شدن قصر جدید فستیوال ، هم‌اکنون ۷۴۰ صندوق داریم . درطول فستیوال بطور متوسط برای هریك از روزنامه‌نگاران دراین صندوق ۱۵ کیلوعکس ومطلب‌گذاشته میشودکه رویهمرفته وزن کلیه آنها به پنج تن میرسد .

در دفتر پاریس تعداد کارکنان سرویس مطبوعاتی بسیار اندك است . در واقع فقط من و یك دستیار دراین دفترکارمیکنیم . درحالیکه لااقل برای اداره این دفتر پنج نفر لازم است . در طول برگزاری فستیوال عده‌ای بما کمك می‌کنند . لازم است سرویس مطبوعاتی به کار فردفرد روزنامه‌نگاران رسیدگی‌کرده ومشکلات آنان را برطرف سازد . این‌کاررا تاحدود امکان من شخصاً انجام میدهم .

ــ کنفرانسهای مطبوعاتی چگونه انجام میشود ؟

ــ درآغاز کنفرانسهای مطبوعاتی بطور سیستماتیك وجود نداشت . اکنون بعداز هـر نمایش فیلم یك کنفرانس مطبوعاتی برگزار میگردد . من ازاینکه در بعضی از کنفرانسها تعداد کمی از روزنامه‌نگاران شرکت می‌کنند، متأسفم درحالیکه انتخاب یك فیلم برای شرکت درفستیوال‌نشانه ارزش وکیفیت‌برترآنست‌ولازم است نسبت به‌آن توجه بیشتری مبذول گردد .

ــ قاعده‌کلی ــ اگردرست بخاطر آورم ــ طرح سئوال است نه اظهار عقیده شخصی .

ــ این هدف‌کلی یك‌کنفرانس مطبوعاتی است . باید با کارگردان تبادل نظر کرد . متأسفانه گاهی سئوالها بی‌معنی و حاوی اظهار نظرهای شخصی است .

ــ بدتر ازآن وقتی است کـه اصلاً سئوالی وجود ندارد و مسئولین کنفرانس‌ناچار برای شروع کار شخصاً شروع به سئوال کردن می‌کنند .

ــ بله ، بهمین جهت امسال از بعضی از روزنامه‌نگاران خـواسته‌ایم در کنفرانسهای مطبوعاتی شرکت کرده و با اطلاعاتی که درباره کارگردانها دارند ، کنفرانس را شخصاً اداره کنند . امیدواریم با فرمول جدید کنفرانسهای مطبوعاتی بشکل بهتری برگزار گردند .





بالا : کارلتون هتل (هتل اصلی مهمانان فستیوال)
پائین : سینما استار (محل نمایش دو هفته کارگردانها)

برندگان جوایز فستیوال کان از ۱۹۴۶ تا ۱۹۷۴

سال	۱ – جایزه بزرگ (نخل طلا) ۲ – جایزه مخصوص هیئت داوران ۳ – جایزه کارگردانی	کارگردان	کشور
۱۹۴۶	۱ – **نبرد راه‌آهن**	رونه کلمان	فرانسه
۱۹۴۷	شش جایزه برحسب نوع فیلمها (روانی – حادثه‌ای – اجتماعی وغیره . . .)		
۱۹۴۸	۱ – **مرد سوم**	کارول رید	انگلستان
	۲ – **آنسوی نرده‌ها**	رونه کلمان	فرانسه
۱۹۵۱	۱ – **معجزه درمیلان**	ویتوریودسیکا	ایتالیا
	مادموازل ژولی	آلف اشروبرگ	سوئد
	۲ – **همه چیز درباره ایو**	جوزف مانکیه ویتس	آمریکا
	۳ – **فراموش شدگان**	لوئیس بونوئل	مکزیك
۱۹۵۲	۱ – **دوشاهی امید**	رناتو کاستلانی	ایتالیا
	اتللو	اورسون ولز	مراکش
	۲ – **ما همه قاتلیم**	آندره کایات	فرانسه
	۳ – **فانفان لاتولیپ**	کریستیان ژاك	فرانسه
۱۹۵۳	۱ – **مزد ترس**	هانری ژرژکلوزو	فرانسه
۱۹۵۴	۱ – **دروازه جهنم**	گینگاسر	ژاپن
	۲ – **آقای ری‌پوآ**	رونه کلمان	فرانسه
۱۹۵۵	۱ – **مارتی**	د . مان	آمریکا
	۲ – **قاره گمشده**	ل . بونزی	ایتالیا
	۳ – **قهرمانان چپکا**	س . واسیلیف	بلغارستان
	٤ – **ریفیفی نزد مردان**	ژول داسن	فرانسه
۱۹۵۶	۱ – **دنیای سکوت**	کوستو	فرانسه
	۲ – **راز پیکاسو**	هانری ژرژکلوزو	فرانسه
۱۹۵۷	۱ – **ترغیب دوستانه**	ویلیام وایلر	آمریکا
	۲ – **کانال**	آندره ای‌وایا	لهستان
	مهر هفتم	اینگمار برگمن	سوئد
	۳ – **یك محکوم بمرگ گریخته است**	روبر برسون	فرانسه
۱۹۵۸	۱ – **وقتی‌که لك‌لك‌ها پرواز میکنند**	کالاتوزوف	شوروی
	۲ – **دائی‌جان**	ژاك تاتی	فرانسه
	۳ – **درآستانه زندگی**	اینگمار برگمن	سوئد
۱۹۵۹	۱ – **اورفه سیاه**	مارسل کامو	فرانسه
	۲ – **ستارگان**	ك . ولف	بلغارستان
	۳ – **چهارصد ضربه**	فرانسوا تروفو	فرانسه
۱۹۶۰	۱ – **ویریدیانا**	لوئیس بونوئل	اسپانیا
	غیبتی چنین طولانی	هانری کولپی	فرانسه
	۲ – **مادر ژان دزانژ**	یرژی کاوالرویچ	لهستان
	۳ – **داستان سالهای دیوانگی**	دوفژنکو	شوروی
۱۹۶۲	۱ – **فدر**	ا . دورات	برزیل
	۲ – **محاکمه ژاندارك**	روبر برسون	فرانسه
	کسوف	میکل آنجلو آنتونیونی	ایتالیا
۱۹۶۳	۱ – **یوزپلنگ**	لوکینو ویسکونتی	ایتالیا
	۲ – **هاراکیری**	م . کوبایاشی	ژاپن
۱۹۶۴	۱ – **چترهای شربورگ**	ژاك دمی	فرانسه
	۲ – **زن شنی**	تشی‌گاهارا	ژاپن
۱۹۶۵	۱ – **The Knack**	ریچارد لستر	انگلستان
	۲ – **Kwaidan**	م . کوبایاشی	ژاپن
	۳ – **جنگل محکومین**	لوین گینلی	رومانی



فراموش‌شدگان (لوئیس بونوئل)

جایزه‌ها

۱ ــ جایزه‌بزرگ‌که درسال ۱۹۵۵ تبدیل به نخل طلا شد .

۲ ــ جایزه مخصوص هیئت داوران‌که درسال ۱۹۵۱ بوجود آمد.

هیئت داوران غالباً برای جبران جایزه نخل طلاکه بنابرملاحظاتی به فیلمهای موردنظر اهدا میکند ، ازاین‌جایزه‌که دراهداء آن‌آزادی بیشتری دارد، سود می‌برد !

۳ ــ جایزه‌کارگردانی‌که بطور نامرتب اهداء میشود .

٤ ــ جوایز تکنیکی(دکور، فیلمبرداری، موزیك وغیره . . .) که ازسال ۱۹۵۳ بکلی متروك شد .

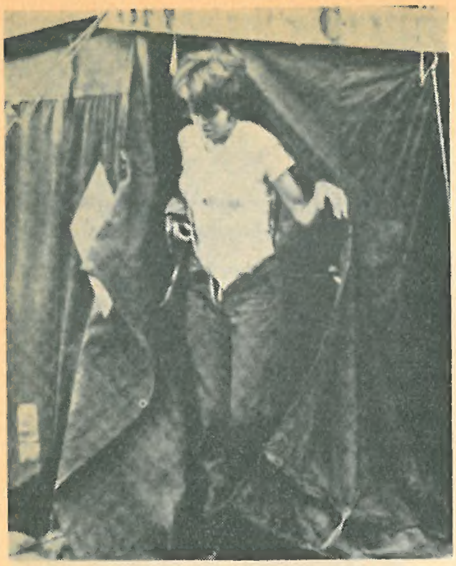
سینمائی‌ترین هیئت داوری

سینمائی‌ترین هیئت داوری فستیوال کان به‌سال ۱۹۶۷ تشکیل شدکه این افراد درآن عضویت داشتند: آلساندرو بلازتی – سرگئی باندارچوك – میکلوس یانچو – کلود للوش – وینسنت مینللی – عثمان ثمبن – ژان‌لوئی بوری (منتقد) – شرلی ملك‌لین وجان لوئیجی روندی (مدیر فستیوال ونیز) .

مزد ترس (هانری ژرژ کلوزو)



۱۹۶۶	۱ – یك مرد ، یك زن	کلود للوش	فرانسه
	خانمها ، آقایان	پیتروجرمی	ایتالیا
	۳ – الفی	لوئیس گیلبرت	انگلستان
۱۹۶۷	۱ – آگراندیسمان	میکل آنجلو آنتونیونی	ایتالیا
	۲ – تصادف	جوزف لوزی	انگلستان
	من حتی پارتیزانهای خوشبخت را ملاقات کرده‌ام	آ . پترویك	یوگسلاوی
	۳ – ده هزار خورشید	ف . کوسا	مجارستان
۱۹۶۸	بعلت حوادث ماه مه فستیوال متوقف شد .		
۱۹۶۹	۱ – اگر	لیندسی آندرسون	انگلستان
	۲ – آدالن ۳۱	بوویدربرگ	سوئد
	۳ – Antonio Das Mortes	گلوبر روشا	برزیل
	گزارش	و . ژاسنی	چکسلواکی
۱۹۷۰	۱ – مش	رابرت آلتمن	آمریکا
	۲ – بازجوئی ازیك همشهری مظنون	الیوپیتری	ایتالیا
	۳ – لئوی گمشده	جان بورمن	انگلستان
۱۹۷۱	۱ – واسطه	جوزف لوزی	انگلستان
	۲ – خیز	میلوش فورمن	آمریکا
	۳ – جانی اسلحه‌اش را برداشت	دالتون ترومبو	آمریکا
۱۹۷۲	۱ – طبقه کارگر به بهشت میرود	الیو پیتری	ایتالیا
	حادثه ماتئی	فرانچسکو روزی	ایتالیا
	۲ – سولاریس	آ . تارکوسکی	شوروی
	۳ – سرود سرخ	میکلوش یانچو	مجارستان
۱۹۷۳	۱ – مترسك	جری شاتزبرگ	آمریکا
	مزدور	آلن بریجر	انگلستان
	۲ – مامان و فاحشه	ژان اوستاش	فرانسه
۱۹۷۴	۱ – مکالمه	فرانسیس فوردکاپولا	آمریکا
	۲ – هزار ویکشب	پیرپائولو پازولینی	ایتالیا



مش (رابرت آلتمن)

حادثهٔ ماتهئی (فرانچسکو رزی)



کارگردانهائی که در کسب جایزه ازفستیوال کان رکورد آورده‌اند

لوئیس بونوئل :

۱۹۵۱ – فراموش شدگان (جایزه کارگردانی)
۱۹۵۳ – او
۱۹۵۹ – نازارن (جایزه بین‌المللی)
۱۹۶۱ – ویریدیانا (نخل طلا)
۱۹۶۲ – فرشته مخرب
۱۹۷۰ – تریستانا (خارج ازمسابقه)



رونه کلمان :

۱۹۴۶ – پدر آرام
نبرد راه‌آهن (جایزه هیئت داوران)
۱۹۴۷ – نفرین شدگان
۱۹۴۸ – آنسوی نرده‌ها (جایزه



کارگردانی)
۱۹۵۴ – آقای ری‌پوآ (جایزه مخصوص هیئت داوران)
۱۹۶۱ – چه زندگی شادی
۱۹۷۱ – خانه‌ای زیر درختان (خارج ازمسابقه)

اینگمار برگمان :

۱۹۵۶ – خنده‌های یك شب تابستان



۱۹۵۷ – مهر هفتم (جایزه مخصوص هیئت داوران)
۱۹۵۸ – درآستانه زندگی (جایزه کارگردانی)
۱۹۶۰ – چشمه (تقدیر ازکارگردان)
۱۹۷۳ – فریادها ونجواها (خارج از مسابقه)



ویتوریودسیکا :

۱۹۵۱ – معجزه درمیلان (جایزه‌بزرگ)
۱۹۵۲ – امبرتود
۱۹۵۳ – ایستگاه آخرقطار
۱۹۵۵ – طلای ناپل
۱۹۵۶ – بام
۱۹۶۱ – چوچارا (دوزن)
۱۹۶۲ – بوکاچوی ۷۰ (یك‌فصل‌ازفیلم

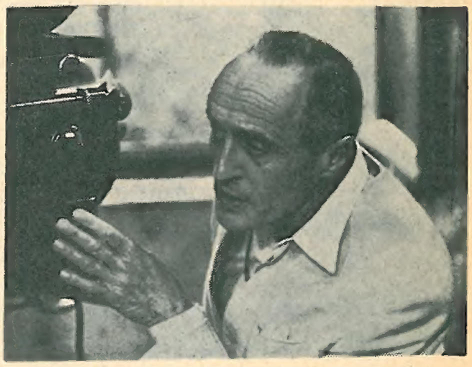
Cannes 74

گزارش کان ۷۴



از : فریدون معزی‌مقدم

آنتراکت ENTR'ACTE



رنه کلر

با «آنتراکت» جشنواره آغاز می‌شود، رنه کلر خود ریاست هیئت داوری‌را بعهده‌دارد. بسیاراز کسانیکه «آنتراکت»را برای بار اول درسه چهار دهه پیش دیده‌اند روی درنقاب خاك کشیده‌اند. باید تاریخ سینما را ورق زد وبگذشته برگشت تا اهمیت کوشش‌های تجربی رنه‌کلر را درك‌کرد، تافهمید این بزرگ سینما چه پیشتازی‌هایی در زمان داشته است وچه راه‌گشاییهایی کرده است. «آنتراکت» بعنوان یك نمونه ازکوششهای تجربی سینما هنوز قوت وقامت شریفی دارد، حدی‌که میتوان براحتی محك زدکه بسیاری ازفیلمسازان تجربی پنجاه سال بعد چقدرکار تجربه و تفکرا درکار سینمای «راه‌گشا» سهل و ممتنع یافته‌اند وچه خالی از تعصب وعشق. وبه‌همین علت است‌که براحتی می‌توان فهمید چرا در جلسه آغاز گرو بزرگداشت بعضی‌ها سوت بلبلی می‌زنند و بی‌طاقت می‌شوند. رنه کلر در ۱۹۲۴ بااین فیلم نشان می‌دهد علیرغم ابتدایی‌بودن وسایل فیلمبرداری زمان بخوبی به‌ترفندهای تصویری ممکن با استفاده ازخصوصیات فیلمبرداری آگاه شده‌است.

آمارکورد AMARCORD

برنامه افتتاحیه بانمایش خارج‌ازمسابقه «آمارکورد» (بیاد می‌آورم) اثر فللینی پایان می‌گیرد. امروز روزی است‌که اولین فیلم بلند و بهترین فیلم بلند جشنواره کان‌را درطول پانزده روز نمایش دیوانه‌وار و فشرده بیش از چهارصد فیلم درهفده سالن نمایش فیلم ونمایشهای خصوصی درسالن هتلها می‌بینیم.

همراه با «آمارکورد» من نیز بخاطر میآورم تأثیر همکاری‌های اورا در سناریونویسی با «لاتوادا»، «روسه‌لینی»، «پی‌یه‌تروجرمی» وحال و هوای‌فیلمهای اولیه‌اش «شیخ سفید»، Vitellonie (در ایران ولگردها)، جاده، Il Bidone، شبهای کابیریاو آغاز انشعابش ازنئورئالیسم: زندگی شیرین و پاره‌ی «وسوسه دکتر آنتونیو» در بوکاچو ۷۰، وسبك تازه‌اش هشت و نیم، جولییه‌تای ارواح، ساتیریکون (بدبختانه «رم» را ندیده‌ام) که بشدت از روال و سیاق فیلمهای اولیه‌اش فاصله دارد واینك درمقابل شعر متعالی او را دارم شعری سینمایی که با سبك متأخرش به احوال فیلمهای اولیه‌اش پرداخته است. یعنی فانتزی و تخیل او وبخاطر آوردنش نه‌دور ومهجوراست (ساتیریکون) و نه انتزاعی (جولییه‌تای ارواح) و نه بخشم آمده و عصبانی (هشت ونیم).

زمانی دریك مصاحبه (با تلویزیون بلژیك) درمقابل این پرسش‌که ازاو ازاحوال کودکی‌اش می‌پرسند، زمانی که او شهر و دیار و خانواده خودرا رها کرد و به «سیرك» رسید فللینی اینگونه حکایت می‌کندکه او بخاطر «سیرك» از ولایت فرار نکرد وبلکه درحقیقت «مدرسه» بودکه اورا درقدم‌گذاردن به جاده‌ی حادثه کشاند. مدرسه‌ای‌که اورا ازخانه ودیار فراری داد به‌کشیشان فرقه‌ی کلاریسیمی Clarissimi تعلق داشت او بقول خودش باریکه یقه سفید این‌کشیشان‌رادرزندگی شیرین به گردن آنیتا اکبرگ می‌گذارد، کشیشان سخت‌گیری‌که برای تنبیه بچه‌های کوچك آنان‌را مجبور می‌کردندکه برای ساعتها با زانوی برهنه برروی دانه‌های غلات زانو بزنند وبردستهای کوچك سرمازده بچه‌ها درزمستانهای سخت «فانو» خیزران می‌نشاندند، فللینی دراین مصاحبه می‌گوید شاید ما واقعاً استحقاق این مجازاتهارا داشتیم، بهرحال فرق نمی‌کند این‌اعمال بنظرم ظالمانه و ازانواعی‌ست‌که ممکن است به‌اختلالات روحی شدید وکمپلس‌های مهم بیانجامد. او ادامه می‌دهدکه این‌مدرسه درساختمان بزرگی بودباراهروهای طویل وتاریك بدون برق و یاشاید تك و توك چراغی بی‌رمق دراینجا وآنجا واین حقیقت‌که شبهای بسیاری‌را درآن اطاقهای بزرگ بیدار مانده بودم درآن معماری هولناکی‌که واقعاً فضای مرده‌شورخانه وقبرستانی داشت و . . . . همیشه فکر می‌کنم وقتی داستانی درباره کودکان بنویسم فکر می‌کنم‌که این مدرسه نقش مهمی درآن بازی خواهدکرد.

و فللینی بالاخره این داستان را می‌نویسد. این داستان باکمك تونینو گوئه‌را فیلمنامه می‌شود و فللینی برمسند کارگردانی می‌نشیند اما «آمارکورد» فیلمی درباره کودکان نیست. در باره‌کودکی فللینی هم نیست یعنی بالاخص کودکی فللینی‌را دربر ندارد اما بدیهی‌ست که نوار خاطرات و آوار یادهای فللینی هر لحظه بکمکش می‌آید تا بلور شفاف‌تری دراختیار داشته‌باشیم. در «آمارکورد» یك خانواده میانه‌حال شهرستانی هست، می‌تواند خانواده فللینی‌هم باشد، یك پسرك سیزده چهارده ساله هم هست‌که می‌تواند نوجوانی فللینی‌هم باشد. یادتان هست «کارلا» (ساندرا میلو درهشت ونیم) محبوبه‌ی‌گوئیدو، زنی به‌تمامت زن، زنی به‌قامت‌خیال فللینی از زن ایده‌آل، کارلا اینجا هم هست، و با لباسهایی همانند، پیراهن‌های زمستانی چسبیده سینه درقالب گرفته یقه‌های پوستی وکلاههای پوستی. همیشه ممنوع. همیشه دور. و یا ازنقطه نظر تملك درشرایطی نامطمئن ونگران‌کننده. جوانك سیزده ساله عاشق‌اوست. اما این عشق نوجوانی معصوم توأم باسربازکردن دوران مردانگی همیشه در فاصله‌ای باقی می‌ماند. و این زن غول‌پیکر تنباکو فروش شهرك، مظهر مبالغه شده سکس ازدیدگاه‌کودك ــ مرداست‌که تن به‌اولین تجربه جنسی نوجوان می‌دهد. ممانعت ازدخالت تجارب، آگاهی و شناخت عمیقتر ازمسائل است‌که «آمارکورد» را از شیوه‌ی فیلمهای دوران دوم فللینی فراتر می‌برد. اینکه او به‌تحلیل وقایع خانوادگی نمی‌نشیند ونگاه فللینی نوجوان‌را ارجحیت می‌دهد وازآن دریچه معصوم حتی‌به فاشیسم می‌نگرد فیلمرا ازسلسله فیلمهای آگاهانه پر «بیانیه» و «استدلال» و «حقیقت‌نما» متمایز می‌نماید. مضحکه فاشیسم، فاشیسم شهرستانی آوار خاطرات نوجوانی فللینی‌ست نه تعمدی دردست‌انداختن آنچه‌که بهرحال درون پوشال بود وبازنمودن این پوشال خاصه با عقل و درایت امروزی. فللینی مدرسه‌را فراموش نکرده است، این استنباط سرخوش وپرشیطنت‌کودکانه راکه ما از ایام مدرسه با خود به‌جوانی و میانسالی می‌رسانیم. آن تصویر ابدی مدرسین عجیب و غریب‌که نمونه‌های نابی از آنان‌را فللینی ابدی‌تر می‌سازد. معلمه‌های مردنما دروس ریاضی، معلمهای زبانهای‌مرده و نیمه مرده‌که رسالتشان تنها در این است که فرضاً شاگردان حروف یاکلمات آن زبان را بدرستی ادا کنند و خود در اداکردن و توانایی تلفظ از خود بیخود و سرمستند. ایتالیا کجاست؟ این حوادث را همه‌ی ماز تحصیل فراغت یافته‌ها برای‌هم تعریف می‌کنیم. من هرگز معلم خط، معلم عربی، معلم فلسفه ومنطق خودرا ازیاد نمی‌برم، یاآن خانم معلمی‌راکه نقش «کارلا» را برای همشاگردی بغل‌دستی‌ام داشت. کسیکه درهرساعت صد بار مداد و مداد پاکن‌اش‌را زیر میز می‌انداخت تا ساقهای خوش‌تراش خانم معلم‌را باخود بخانه ببرد. یا آنروزکه باصطلاح بی‌هیچ تعمدی تنه‌زدیم و مدیر مدرسه‌را درحوض انداختیم ویکروز تمام هفت نفرما درهفت مستراح بویناك وپرتصویر و پیام مدرسه حبس شدیم وبنوبت نق نق وگریه می‌کردیم بخیر. زندگی مثل یك متلك مثل یك طنز مثل یك ضیافت بی‌انتها درجریان است آن زندگی‌که دیگر ناتوان از دیدنش هستیم و فللینی «بخاطر می‌آورد» و آنچنان بخاطر می‌آورد،که دیگر حرفی برای جلسه مصاحبه مطبوعاتی باقی نمی‌ماند این است‌که پرسشها درحد «آیا شمابزن‌های چاق بیشتر علاقه دارید یا لاغر؟» نازل است.

آمارکورد (ایتالیا) رنگی ــ پرده عریض ــ
محصول: اف. سی. پروداکشنز (رم)/پی. ای. سی. اف. (پاریس) پخش: وارنر ــ کلمبیا فیلم کارگردان: فدریکو فللینی فیلمنامه: فدریکو فللینی وتونینوگوئه‌را فیلمبرداری: جوزپه روتونو موسیقی: نینو روتا.

بازیگران: پوپه‌لا ماگیو، ماگالی نوئل، برونوزانین، آرماندو برانچیا، چیچو اینگراسیا، ناندینو اورفه‌ای، لوئیجی‌روسی، جانفیلیپو کارکانو، ژوسین تانتزیلی، ماریابلیتزی، جوزپه لانیگرو، فروچیو برمبیلا.





دو صحنه از «آمارکورد» ساختهٔ «فدریکو فللینی»

بازی گربه‌ها MACSKAJEK

تداخل ازنقطه نظر منطق زمانی تصویر ودراختیار قرارگرفتن تصویر ازنقطه نظر تفکرات یك شخصیت زبان تازه‌ای نیست اما امروز این شیوه دوران تعالی خودرا می‌گذراند وصرفنظر از چند کارگردان اروپایی و آمریکایی استادان بی‌تا وقدر آن‌را می‌توان درسینمای اروپای شرقی جستجوکرد. شاید ادبیات وروح‌فرهنگی و اجتماعی این منطقه اولین منابع جستجوی چنین شیوه‌ای باشند. این شیوه درادبیات اروپای شرقی قبل سینما «دیده» شده است. تصویرگری ادبی جدا از منطق داستانسرای شب بصبح رساندن وجاده‌ای‌را طی کردن و . . . احوال هنرمند اروپای شرقی بیش‌از عینی‌گری متوجه ذهن ودنیای درون است وعجیب اینکه هرچه بیشتر زندگی اجتماعی این مردمان عینی ومادی می‌شود غوطه‌وری در دالان تودرتوی ذهن فراترمی‌رود. بازی گربه‌ها قصه‌ی ساده‌ای دارد، حکایت بیوه‌زنی پا به‌پیری برده اما آنچه بفیلم ارزش ویژه وخاصی می‌بخشد رویه وشیوه‌ایست‌که «کارولی ماك» کارگردان فیلم برای تصویر ونمایش ارزش وپوچی توأمان گذشته ازدست رفته این زن برای بعد بخشیدن بزندگی‌کنونی او بکار برده‌است. ما همچنان بهت‌زده بکار فیلمبرداری رنگی مجارها نگاه می‌کنیم، فیلمی بشیوه‌ی خروارها کارت پستال زرد ورنگ‌پریده چندین دهه پیش وشاید هم بیشتر. ازاین دستاوردهای موفق‌که بگذریم بارقه‌ی امیدی دراین سالها دیده می‌شود این بارقه سپاس و احترامی‌ست‌که دنیای بازی ونمایش دنیای تصویر و سینما متوجه انسان ازجوانی گذشته کرده است. در دنیای بی‌رحم وبی‌ملاحظه‌ای‌که مردان وزنان پیررا درقرنطینه‌های تنهایی در انتظار مرگ می‌نشاند. نمایش وجود مردمان سالخورده سرشار ازاحساس و زندگی‌که چیزی جز وجود داشتن وحس شدن طلب نمی‌کنند شاید راهی باشد بسوی محترم‌داشتن نسلهای باصطلاح گذشته و بازنشسته ومن گاه فکر می‌کنم آن‌کدام دنیا واحوالی ست‌که حشیش‌زده‌های سرگردان می‌دانند ومی‌فهمندکه این دنیا دیدگان ناتوان ازفهم کردنش هستند. دنیای پیران چـون به‌روز وزندگی روز راهی ندارند به «سمساری» گذشته محدود می‌شود. سمساری اسباب و اثاثیه‌ها، کتابها ونامه‌ها وعکسها یادبودهای دوران وجود داشتن حس شدن وحضور عشق و رابطه و ما چه ظالم وبی‌رحم وبی‌تأمل شده‌ایم‌که این‌جهنم«دیگران»را از آنان دریغ می‌داریم مگرنه اینست‌که سال سیلی‌اش‌را برصورت ما نیز خواهد نواخت. امسال دو سه فیلم دراین احوال داریم البته ازنظرگاههای مختلف، پارسال درجشنواره تهران نیز نمونه‌ای گرم وصمیمی به‌نمایش درآمد: «کانون گرم خانواده» وسهراب شهید ثالث نیز فیلمی دراین روال باشعری تلخ «طبیعت بیجان»را راهی جشنواره برلین کرده است.

خلاصه داستان: خانم اوربان بیوه تنهایی‌ست‌که در بوداپست زندگی می‌کند. زندگی او تدریس‌درمدرسه موسیقی‌ست ومکاتبات و تلفن‌هایش به‌خواهری‌که اینك درآلمان غربی زندگی می‌کند و دیدارهای هفتگی او بایك عاشق قدیمی. اما این زندگی ازهرطرف‌بهم می‌ریزد. او با بازنشسته‌شدن کار خودرا ازدست‌می‌دهد. خواهرش‌درجریان یك‌عمل جراحی میمیرد وباپیداشدن زنی دیگرکه او قبل ازجنگ می‌شناخت عاشق پیررا نیز



بازی گربه‌ها (مجارستان)

ازدست می‌دهد. خانم اوربان بهرحال نمی‌خواهد و نمی‌تواندکه چنین آسان بازنده باشد. او عصیان می‌کند او درمقابل زمان، سالخوردگی وتقدیر بپا می‌خیزد تا بار دیگر عشقی برای سهیم شدن بیابد.

بازی‌گربه‌ها (مجارستان) رنگی محصول: استودیو **هونیا** پخش: **هونگارو فیلم** کارگردانی: **کارولی‌ماك** فیلمنامه و دیالگها: **کارولی ماك و یانوش توث ازروی داستان ایستوان اورکنی** فیلمبرداری: **یانوش توث** موسیقی: **پیتر اوتووس.**

بازیگران: **مارگیت وایکا، الما بولا، مارگیت‌ماکای، سامو بالاژ، ماری توروشیك.**

نشانه‌ها SYMPTOMS

روزنامه‌ها می‌نویسند: «خجالتی بـرای صنعت سینمای انگلستان، فیلمی‌که جشنواره کان بعنـوان شرکت‌کننده رسمی برای قسمت مسابقه می‌پذیـرد. خجالتی برای کمیته انتخاب (اگر کمیته‌ای اصلاً وجود داشته باشد!) جشنواره نیز!» این نوع حمله‌را بفیلم غیرمنصفانه می‌دانم، فیلم سوءظن - جنایی متوسط راست وحسینی پرداخت شده‌ای است اما حضورش در قسمت مسابقه است‌که بیشتر باعث شهادتش می‌شود. مافصلهای فیلم‌را پیش‌بینی می‌کنیم. حتی می‌دانیم هنگام نمایش آن درتهران درفیلم آگهی آن چه نوع گفتاری بکار خواهد رفت می‌خندیم. انگلیسها خودشان سروصدایشان درآمده است. بعداز نمایش فیلم تعجب من باتعجب معذرت‌خواهانه پی‌ترکاوی منتقد و ویراستار اینترنشنال فیلم‌گاید (راهنمای جهانی فیلم - یك سالنامه موفق سینمایی انگلستان) بهم می‌آمیزد ودلم برای بازی موفق آنجلا پلیزنس می‌سوزد. امسال وپارسال انگلیسها چه کرده‌اند؟

هرچه می‌گذرد قابل پیش‌بینی‌ست. ازآن فیلمهایی است‌که اگرلحظه‌ای غفلت‌شود عریان‌خواهدشدوچه‌زود عریان می‌شود. جوزف لاراز فیلم سرگرم کننده‌ای‌ساخته است فیلمی برای اینکه واقعاً بدانیم «هلن» چه میکند، قاتل است، بیمار است و آن مردك‌که درکلبه‌ای‌آنسوی این خانه درخلوت افتاده زنـدگی می‌کند کیست. وبدبختانه دانستن پاسخ هیچکدام ازاین پرسش‌ها مهم نیست. احوال خیالی فیلمهای ترسناك استودیو هامرز تمام دراکولاها وخانواده‌اش، مه سینمایی فیلم‌های جنایی لندن، آدمکشهای بیمار وغیره همگی ما دراین فیلم هستند. حضرتی هیچکاك‌هم معبودی‌ست بـرای کارگردان اما اکتفا بچه برداشت و استنباط سطحی و بی‌مایه‌ای ازهیچکاك شده است. همه چیز خوب است همه چیز درست و استاندارد آنقدرکه براحتی می‌توانی برای این دو ساعت استثنائی‌که صرف این فیلم این چنین کاملاً معمولی کرده‌ای تأسف بخوری.

خلاصه داستان: بشیوه‌ای ویکتوریایی درقلب انگلستان «هلن» دختری هم‌جنس‌باز بخواب می‌بیندکه «کورا» دختری‌که او دوست می‌داشت وناپدید شده‌است بازمی‌گردد. «هلن» از «آن» یك دوست دختر قدیمی خویش دعوت می‌کندکه یك تعطیلی طولانی باصطلاح پایان هفته‌ای‌را با او درخانه‌اش بگذراند. بااین امیدکه بتواند او را اغواکند. اما وقتی «آن» می‌آید احساس می‌کند دراین خانه‌ی دورافتاده گویی کس دیگری نیز وجود دارد. «آن»که اینك ازتمایلات هم‌جنس‌گرایانه هلن آگاه شده است هنگام گردش درجنگل ازمرد کلبه نشین می‌شنودکه خطری پنهان درآن خانه متوجه اوست و اوباید مواظب باشد. آنشب آن بوسیله زنی ناشناس کشته می‌شودکه از او فقط سایه‌ای می‌بینیم. دوست پسر «آن» نیز که‌برای آشتی بااو می‌آید توسط «هلن» بقتل می‌رسدکه اینك نشانه‌های اختلال دماغی‌او آشکار شده است. هلن خودرا درخانه محبوس می‌سازد وناظر



نشانه‌ها (انگلستان)

جستجوی خستگی ناپذیر مرد کلبه‌نشین است‌که درکف دریاچه کم عمق درجستجوی چیزی‌ست. شب مکالمه هلن باشخص مرموزی شنیده می‌شود. «برادی» مرد کلبه نشین جسد کورا را در دریاچه پیدا می‌کند وبه‌کلبه خود می‌برد. «برادی»که می‌داند هلن «کورا» را بخاطر پیداکردن رابطه بااو بقتل رسانده است تصمیم می‌گیرد از او اخاذی کند اما او نیز درملاقات با «هلن» بقتل می‌رسد. خانه بزرگ باتنها ساکنش دختر جوان دیوانه واجساد تاکشف مسئله و ورود همسایگان روستایی درسکوت باقی می‌ماند.

نشانه‌ها (انگلستان) رنگی محصول: **فینیشن پروداکشنز لیمیتد** کارگردانی: **جوزف لاراز** فیلمنامه و دیالگها: **جوزف لاراز** فیلمبرداری: **ترور ورن** موسیقی: **جان اسکات.**

بازیگران: **آنجلا پلیسنس، لورنا هیلبورن، پیتروان، ریموند هانتلی، نانسی نوینسن، ماری-پل میلوو.**

شوگرلند اکسپرس

SUGARLAND EXPRESS

پیروزی یك کارگردان حرفه‌ای در آنست که‌علیرغم غیرمنطقی‌بودن حوادث واتفاقات درفیلم بتواندتماشاچی را بدون فرصت پرسش واعتراض بدنبال خود بکشاند و این کاری‌ست که استیون اسپیلبرگ تازه از راه رسیده قادر است بخوبی آنرا انجام دهد. اما گویا قرارنیست ماتماشاچی عادی ساده‌دلی باشیم، مسلم است که‌اسپیلبرگ به‌یك اعتبار فیلم‌راهم برای خوشامد امثال ما نساخته است. اودرسرگرم‌ساختن، تهییج کردن وبهمراه‌آوردن تماشاچیان ساده‌دلی‌که به‌فیلمهای بسیار نازلی‌نیز رضا می‌دهند موفق شده‌است. او بارها به‌عملیاتی دست‌می‌زند که‌مارا نیز باخود همراه سازد. ما «دوئل» طولانی ماشین‌سواری وتریلی اورا فراموش نکرده بودیم آنجا این دو اتومبیل روح وشخصیت پیداکردند و این پیروزی چشم‌گیری برای او بود. اینجا ماشین‌ها و نه دو ماشین وبلکه هزار ماشین پلیس که در شاهراه بی‌انتهایی بدنبال‌هم قطار می‌شوند شخصیت خود را از دست می‌دهند. تنها بهت‌زدگی ما ازبازی هنرپیشگان است وهدایت آنهاکه خارق‌العاده است وگرنه فیلم بهرحال «دم خروسش» بیرون زده است چراکه بدنبال یك زندانی فراری، زندانی‌ای‌که نه‌قتلی از او سرزده است ونه‌خیال جنایتی دارد پیش‌از صد پلیس راه باماشینهایشان و بارهبرشان (بن جانسون) پلیس انساندوست ومتنفر از قتل وتیراندازی براه افتاده‌اند. انگارکه یك هنگ سواره نظام بدنبال یك آپاچی، بهمان میزان «سینمایی» و «حالا باورکن». گلدی‌هاون درنقش زن زندانی‌که خطر ازدست‌دادن بچه یعنی سلب حقوق قانونی او برای نگهداری ازبچه‌اش اورا تهدید می‌کند بی‌نظیر است، بی‌نظیرست شکی نیست‌که همتای اورا نمی‌توانم تاپایان جشنواره حدس بزنم شکی نیست که‌جایزه امسال را برای بهترین بازیگر زن باید به او بدهند ودر روز آخر وقتی می‌شنوم ماری‌ژوزه نات جایزه را می‌گیرد دلم برای تمام صمیمیت‌های گلدی هاون می‌سوزد. ژوری بازگرفتار همان اشتباه کلاسیك می‌شود و شخصیت مادر یهودی رنج کشیده (ماری ژوزه‌نات در ویلونهای مجلس رقص) آنهارا باشتباه می‌اندازد. زنهای معمولی کمتر شانس برای بازیگران نقش‌هایشان می‌آورند. شخصیتهای استثنایی همیشه بکمك بازیگران آمده‌اند. فیلمبرداری‌هم بی‌نظیراست اما بهرحال فیلمی کاملاً تجارتی‌را مرور می‌کنیم. اسپیلبرگ مسلماً موفق خواهد شد وماازهم اکنون‌اورا انتخاب می‌کنیم مهم نیست‌که تجارتی سازست مهم این است‌که این تجارتی شرف دارد وکاملاً حرفه‌ایست و درسطح محترمی و نه مبتذلی به‌خواست سینمارو پاسخگوست.

خلاصه داستان: لوجین پاپلین به‌ملاقات شوهر خود کلاویس می‌رود به‌زندان – مزرعه‌ی تأدیبی قبل از آزادی تکزاس تابه‌او این اولتیماتوم‌را بدهد ویااین اتمام حجت‌را بنماید: یا از زندان فرارکرده بکمك او برود تافرزند نوزادشان‌راکه ازآنها گرفته‌اند بازپس گیرند ویا اینکه او یعنی لوجین کلاویس‌را ترك‌خواهد کرد. لوجین به‌کلاویس کمك می‌کند تا باتفاق با یك سواری قراضه متعلق وبه‌سرنشینی پدر ومادر پیر یکی دیگر از زندانیان فرارکنند. این ماشین قراضه و طرز رانندگی پیرمرد توجه پلیس‌را جلب می‌کند، پلیس راه ماکسول اسلاید اسیر ایندو می‌شود ودرماشین خود مجبور به‌اطاعت فرامین آنها. پلیس راه بالاخره به‌ماجرا





بالا: استیون اسپیلبرگ کارگردان فیلمهای شوگرلند اکسپرس و دوئل «تعقیب وگریز».
پائین: صحنه‌ای ازفیلم «شوگرلند اکسپرس» که جایزه بهترین سناریورا نصیب «اسپیلبرگ» کرد.

پی می‌برد. آنها بوسیله بی‌سیم ماشین پلیس می‌گویند تنها هدف آنها بدست‌آوردن کودکشان است‌که ازآنها گرفته شده است واگر بخواهندآنهارا ازسفر به‌مقصدشان بازدارند پلیس اسلایدرا خواهند کشت. چهارده ماشین پلیس بیشمارماشین‌های مطبوعات وتلویزیون وماشینهای شخصی‌که ازماجرا آگاه شده‌اند بدنبال ماشین دزدیده شده درشاهراه تکزاس براه می‌افتند. پلیس لوئیزیانا ماشین‌را بعلت‌سرعت متوقف می‌سازدکه‌منجر به یك سری تصادف می‌شود. بالاخره پاپلین‌ها بکمك پلیس زندانی خود ماشین – کاروانی پیداکرده واینك درحالیکه ۲۰۰ ماشین سواری در تعقیب آنهاست به‌طرف مقصدشان – شوگرلند و «دامی» دیگر درحرکت‌اند.

شوگرلند اکسپرس (آمریکا) رنگی – پرده‌عریض

محصول: **یونیورسال فیلمز** پخش: **سینما اینترنشنال کورپوریشن** کارگردانی: **استیون اسپیلبرگ** فیلمنامه: **استیون اسپیلبرگ** دیالگها: **استیون اسپیلبرگ، هال بارورد، ماتیو رابینز** فیلمبرداری: **ویلموس زیگموند** موسیقی: **جان ویلیامز.**

بازیگران: **گلدی هاون، بن جانسون، مایکل ساکس، ویلیام آترتون، گرگوری والکات.**

مالر MAHLER



کن راسل درباره مالر می‌نویسد «آنچه مالر» و موسیقی او بمن می‌گوید این حکایت است:

براساس آنچه‌که آهنگساز گفته است سمفونی اول او درباره زندگی یك مرد است.

دومین – پیدایی ایمان کاتولیکی – که با مرگ و رستاخیز بشر سروکار دارد.

سومین – که موواتهائی به‌این شرح دارد «آنچه صخره‌ها بمن می‌گویند»، «آنچه گلهای گلـزار بمن می‌گوید»، «آنچه وحوش جنگل بمن می‌گویـند»، «آنچه شب بمن می‌گوید». «آنچه ناقوس‌ها بمن می‌گویند». و «آنچه عشق بمن می‌گوید». سروده‌ای در وحدانیت است.

چهارمین – خیال و تصویری ازکودکی‌ست که با رؤیای یك کودك ازبهشت پایان می‌گیرد.

پنجمین – که یك مارش عزا و تدفینی‌را با یك مارش عروسی بهم می‌آمیزد به «اسکیزو ترنیك» شهرت یافته است.

ششمین – یك خودنگاری‌ست.

هفتمین – «آواز شب» نام دارد.

هشتمین – درباب روح آفرینش است.

نهمین – همچنان‌که مصنف آن، گرفتارمرگ‌است.

دهمین – ناتمام ماند.

مرگ لااقل درپنج سمفونی ازاین سمفونی‌هـا هم‌چنین در «آواز زمین» و «آواز مرگ کودك» (پنج آواز در باب مـرگ کودکان) خزیده است. ازاین‌رو مالر خود محتوی فیلم و هیأت موزیکال آن‌را بمن دیکته کـرده است. کن راسل می‌نویسد شکلی Rondo روندوگونه‌که بر اساس آن (دو) نت بازگشت‌کننده عشق است. عشق مالر به‌همسرش ونت‌های دیگرکه دربین درهربازگشت قرار می‌گیرند گونه گونه‌هایی‌ست از تم مرگ‌که شامل مرگ معصومیت، مسئولیت، آرزو، اطمینان، درك وغیره می‌گردد. بعضی ازاین تم‌های مرگ با تم اصلی مربوط می‌شوند و یکی ازاینها بحد کافی گویاست و احتمالاً مهمترین آنهاست یعنی مرگ عشق.

نظریه‌ای هست‌که براساس آن مالر مرگ عشق را یا تهدید عشق‌را باموسیقی نظامی مرتبط ساخته است.

درکودکی – یکی ازدوازده خواهر وبرادر – او مادر افلیج خودرا دیده است‌که ازپدرش برنارد کتك خورده و چگونه زندگی این زن با عیاشی‌ها و فسق شوهرش به‌جهنمی تبدیل شده است. شهرت داردکه او خود ناظر یکی ازاین صحنه‌های عشقبازی پدرباخدمتکار درخانه خودشان بوده است. دراین ایام خانواده مالر درخانه‌ای چسبیده به‌یك سربازخانه زندگی می‌کردند و لازم نیست آدم زیگموند فروید (که یکبار مالر را تحلیل روانی کرده است) باشدکه دو دوتا چهارتا کند تا مارش نظامی‌راکه پسرك‌هرروز ازپشت دیوار آجری خانه‌اش می‌شنید بابدبختی و ادباری‌که اطرافش‌راگرفته بودکه به‌آن بیماری ومرگ‌هم سهم خودرا اضافه‌کردند ارتباط دهد.

دریکی دو سال آخر عمرش مالر گرفتار این ترس وتردید شده بودکه همسرش اورا ترك خواهدکرد. بنابراین بسیار طبیعی‌ست‌که عاشقانه‌ترین موسیقی‌که مالر نوشته است، قسمت دوم ازموومان اول سمفونی ششم – که‌گفته‌است تجسم‌آلماست – بامارشهای‌نظامی‌وحشیانه‌ای قطع شود. مالر می‌دیدکه عشق او به همسرش مـورد تهدید قرارگرفته است واو آنرا مبدل به‌خاطرات کودکی‌اش می‌کند: مارش نظامی.

بعدازآنکه مالر مرد آلما سه شوهر دیگر اختیار کرد و خدا می‌داند چندین وچند عشقباز تاوقت پیوستن به‌مالر بنابراین زمان ترس ونگرانی مالر را توجیه‌کرد. ازاین‌رو من تمام مردان علاقمند به‌آلمارا در وجودی تمثیلی – یك سرباز – متبلور ساخته‌ام. کسیکـه دربرگیرنده معمار مشهور والتر گروپیوس و تمام ارتش تحسین‌کنندگان آلماست. به‌اعتباری، آلما بنظر می‌رسدکه بعدازمرگ مالر بادرگیر ساختن خودبامحیط فرهنگی وین می‌خواسته حساب خودرا با مالر تسویه کند چـه او خود نیز ازمرگی روحی رنج می‌برد. درهنگام ازدواج آلما درحد خود آهنگسازی جوانه کرده بود اما استعدادش بوسیله مالر درهمان جوانه خشکید و او مجبور شدکه خود وهنرش‌را قربانی مالر نماید تابقول خودش صرفاً به‌سایه‌ی مالر تبدیل شود. بنابراین فیلم درباره‌ی برخورد شخصیتها وقربانی‌شدن توأم بابی‌میلی ضعیفتر درمقابل قوی‌تر ودرنتیجه درباره خیانت نیز هست.

مالر نیز باتغییردادن مذهبش بعلل اجتماعی‌ومالی بخود خیانت‌کرد. کوسیما واگنر فرمانروای دنیای موسیقی اتریش بود وبرای رسیدن به‌اوج درشغل چرب و نرم رهبری ارکستر مالر خیلی راحت یهودیت‌را فروخت ومذهبی‌را درآغوش گرفت‌که برای او (کوسیما واگنر) قابل قبول بود. به‌اعتباری این تاحدود زیادی مشابه گردن‌نهادن زیگفرید درمقابل برونهیلد است. تنها مالر همچون قهرمان واگنر آریایی نبود – پس مجبور بودکه بشود! همچنان‌که هرازیهودیت‌برگشته‌ای میداند رمز وراز زیادی تالحظه تعمید وجود دارد. واگرمذهبی اختصاصی براساس پرت‌و پلاهای اساطیری افسانه‌های کهنه نورسك برای خود خلق کرده بود، تمام اپرای مشهور او رینگ درحکایت آن‌ست‌که با اجتماع آن با ضد صیهیونیسم جنون‌آمیزش در اپرای پارسیفال رخ می‌کند – یعنی آنچه‌که مبدل به‌یکی از پایه‌های فلسفی شدکه آلمان نازی هیتلر برآن بناگردید. بادربرداشتن همه‌ی این مسائل بنظر می‌رسد هیچ راه و طریق دیگری جز آنچه درپیش گرفتم – اگر قرار بودکه واقعیت آنچنان‌که بنظر من می‌رسد تصویر گردد – برای بیان مالر وجود ندارد.

دریك فصل فانتزی دیگر «مالر» توسط افراد اس اس درکوره سوزانده می‌شود. وقتی من این صحنه را طرح کردم طرفداران «مالر» بسروصدا درآمدند. اما درکابوسی‌که مالر زنش‌را باعشقورزان آینده‌اش می‌بیند (آشکارترین آنها ماکس است‌که تا اینجا درفیلم بشکل تمثیلی – افسر – شناخته شده است) این مسئله اجتناب‌ناپذیر می‌نمود: شما یك افسر اتریش ۱۹۰۰ را لباس عزا بپوشانید آنوقت یك اس‌اس خواهید داشت. یك یهودی‌راکه تظاهر می‌کند یهودی نیست در نظر بگیرید و اورا چندسالی به‌جلو بیاورید آنوقت شما مالررا خواهید داشت و یاشخصی مشابه اوکه زنده بکوره آتش‌سوزی برده می‌شود.

بسیاری ازفیلمهای من‌که درباره آهنگسازان‌است درطریق یك جریان آگاه‌که درآن مرد و افسانه‌اش، موسیقی و مفهومش، زمان، مکان، رؤیا و حقیقت تماماً شاهرود اصلی فیلم بجلو رانده می‌شوند شکل می‌گیرد. زندگی یك مرد باسال اندازه می‌خورد وبر پرده‌ی سینما بادقایق. بادرنظر داشتن این حقیقت و ذات‌رسانه (سینما) تا آنجاکه بمن مربوط است بنظر من رویه وشیوه‌ی امپرسیونیستی بهترین است. وقتیکه هرثانیه اهمیت پیدا می‌کندکه اغلب ضروریست‌که دو چیز درآن واحد گفته شود وبهمین دلیل است‌که من بسیارازمظهر وتمثیل درصحنه‌های حقیقی‌کمك‌می‌گیرم. برای مثال هرلباسی‌که آلما می‌پوشد حامل مفهومی تمثیلی‌ست. این تنها یك مورد است. خیلی ازاینها هست‌که دیده وحس شود گو حتی ناخودآگاه.

مترجمان موسیقی مالر بسیارند! رهبرانی هستند چون برنارد هایتینك، برنشتاین، سولتی، باربیرولی، کوبلیك، وین موریس، برونو والتر، منگلبرگ، آبراوانل، لاینسدورف ــ خدا میداند چند نفر دیگر، تمام این مردان استنباط خودرا ازموسیقی مالر دارند. همه‌ی آنها چیزهای مختلفی در آن می‌بینند.

فیلم من صرفاً درباره بعضی ازچیزهایی‌ست‌که من درباره مالر – وقتی‌کـه بزندگی او فـکر می‌کنم وبه‌موسیقی‌اش گوش میدهم – احساس می‌کنم. این بهیچوجه نظری قطعی نیست چه همانقدر منظرهـای مختلف درباره راز موسیقی مالر وجود داردکه تعداد

عشاق آن و من خوشحالم که یکی ازآنان هستم.»

این قلمفرسایی جناب کن‌راسل است، چیزی‌ندارم به‌آن اضافه‌کنم، خوشبختی مؤلفی‌را بازگو می‌کندکه میتواند تخیلات خودرا درباره وقایع، حوادث وافراد بزبان تصویر بیان دارد. اینکه چقدر ازگوستاو مالر در «مالر» کن‌راسل وجود دارد مسئله‌ایست دیگر. مسئله مهم اینست‌که آیا شیوه‌ی امپرسیونیستی‌که«راسل» برآن اصرار می‌ورزد بمذاق اهل سینما خوشایند هست یا خیر؟ مهمترین ایراد من به‌شیوه‌ی کار «راسل» درعدم تجانس صحنه‌های فانتزی و واقعی‌ست فصل‌های فانتزی گاه مثل پیش‌پرده‌خوانی برنمایش اصلی‌ست و این پاره‌پاره شدن برکار درخشان او لطمه بسیار می‌زند. تایادم نرفته بگویم درسکانس آغازگر فیلم «کن‌راسل» صحنه‌ای از مالر ویسکونتی‌را در مقابل چشم «مالر» خود دوباره‌سازی می‌کند، و نگاه مالر «کن‌راسل» بسیار متعجب است واین شیطنت صد تومن می‌ارزد!

و اما درمورد استفاده ازسمبل وتمثیل و مظهر و غیره‌وضوح بیش‌ازحد تمهیدات‌راسل بیش‌ازحدی‌ست که بتوان به‌آن عنوان سمبل وتمثیل داد، فکر نمی‌کنم استفاده ازصلیب وستاره‌ی داود وکلاه خود آلمانی آنقدرها اعجاب‌انگیز باشدکه «کن‌راسل» تصورمی‌کند، ازاین‌گذشته تصور نمی‌کنم لازم باشد قدرت بیانی هنر سینمارا تنها ازراه رساندن شیوه‌ی بیانی آن به‌سبکی که غایتش کسب معنی‌کردن ازنشانه‌ها وعلائمی مشابه علائم بین‌المللی راهنمایی ورانندگی‌است، دانست و یا شدیدتر بگویم حرف «راسل»را باور داشت‌که بهترین راه، راه اوست.

خلاصه داستان: بهار ۱۹۱۱، گوستاو مالر پنجاه ساله بهمراه زن‌جوانش آلما درکوپه‌ای اختصاصی بسوی «وین» درحرکتند. بین‌نابین حوادث وگفتگوهای سفر مالر درخیالات خود غرق می‌شود و زندگی گذشته‌اش، کودکی‌اش، خانواده‌اش، نخستین روزهای بعد از ازدواجش، فرزندانش و مرگ دخترش، ملاقاتش باآهنگساز دیوانهشده هوگوولف، گرویدنش‌بمسیحیت، تهدید سست‌پیمانی زنش... را بخاطر می‌آورد. بعضی ازاین خاطرات بشکلی واقعیت‌گرا دراماتیزه شده است وبعضی دیگر کاملاً درفانتزی‌ست. مالر دچار یك حمله قلبی می‌شود اما دکتری‌که درترن هست به او اطمینان می‌دهدکه چیز مهمی نیست. گوستاو آلمای دو باره بهم پیوسته هنگامیکه قطار را ترك می‌کنند خوشحال وخوشبختند؛ آنها نمی‌دانندکه وضعیت‌گوستاو وخیم و رو بمرگ تشخیص داده شده است.

مالر محصول: **گودتایمز انترپرایزز/کن راسل پروداکشنز** کارگردانی: **کن راسل** سناریو و دیالگها: **کن‌راسل** فیلمبرداری: **ویك‌بوش** موسیقی: **گوستاومالر**

بازیگران: **رابرت پاول، جرجینا هیل، لی‌مونتاگ، میریام کارلین، روزالی کراچلی، گری ریج، ریچارد مورانت، آنتونیا الیس، پیتر آیر، دیوید کالینز.**









بالا: کن راسل
وسط: کن‌راسل، «رابرت پاول»را برای صحنه‌ای از فیلم هدایت می‌کند.
پائین و وسط (سمت راست) دو صحنه ازفیلم «مالر»





دختر عمو آنخلیکا (اسپانیا).

دختر عمو آنخلیکا

LA PRIMA ANGELICA

«همه چیز بیشتر آنچنانست که ما بخاطر می‌آوریم تاآنچه که تجربه‌شان می‌کنیم» . این ستون اصلی فیلم زیبای کارلوس سائورا را بنا می‌کند ذهنیتی بشدت وقوع . یادی بغایت واقعه. سائورا برعلیه نظریه «دوران طلایی» کودکی برمی‌خیزد او می‌گوید لااقل تجربه شخصی من چیز دیگریست . اینکه اعتقاد دارم دوران کودکـی بخلاف نظـر فوق دوران متزلزل و نامطمئنی‌ست ، دنیائی‌ست کاملاً مداخله شده دورانی گذشته زیر فشار ترسهای غول آسا و اشتیاق‌های ارضا نشده .

دختر عمو آنجلیکا فیلم باوقار وشخصیت امسال جشنواره کان است . سینمایی‌ست که مؤلف آن سرمست اجازه تألیف داشتن وباصطلاح فیلم غیر متعارف‌وشخصی ساختن به لودگی و تجربه‌های سطحی نیافتاده است . ملغمه‌ای اصیل ازیك اسپانیارد ، انباشته از فرهنگی بشدت به‌خرافه وخیال وکاتولیسیسم آغشته و با بیانی عاشقانه (و صد البته نه‌لطیف خاصه ازنـوع زوم‌زده رنگامیزی‌های فرانسوی) و انسان لوئیس حیران‌گذشته وحال رو به‌آینده دارد آینده‌ای که درآن تنهااشتیاقهای کودکی‌اش به‌زندگی او مفهوم وحرکت می‌دهد . فصل نهایی فیلم کلید تصویری این گره‌های کور بهم‌پیچیده آنجاکه لوئیس چهل وپنج‌ساله واقعه‌ای ازکودکی‌خود را با دختر آنخلیکا تکرار می‌کند صعود بیان موجز تصویری به‌غایتی متعالی‌ست وشاید ممنون قدرت نظارت اسپانیا باید بود برای لحن به‌رمز آمیخته‌ی حکایتگری سینمایی دراین فیلم پرصداقت محجوب .

خلاصه داستان : لوئیس مردی چهل وپنج‌ساله درهنگام تدفین مادر درمقبره خانوادگی ، که بخاطر این به‌شهرك موطن خود ، جائیکه کودکی او درآنجا سپری شده است ، بازگشته است دوران کودکی خودرا بخاطر می‌آورد وبهتر بگویم آندوره‌را درشکل یك تصور زندگی می‌کند درحالیکه چهره‌های واقعی‌امروز را باگذشته - بی‌آنکه بتواند همیشه بین گذشته وحال فرق قائل شود - بهم می‌آمیزد . این چنین است که دختر عمو آنخلیکا در دو شکل امروزی وسنین کودکی وقتی که همبازی لوئیس ومحبوب او (۱۹۳۸ - ۱۹۳۶) بود هم‌چنین دختر عمو آنخلیکا که حالیه بزرگ شـده و ازدواج کرده است کسیکه لوئیس پی‌میبرد هنوز پس‌ازگذشتن سی سال عاشق اوست درفیلم ظاهرمی‌شوند. درچنین وضعیتی‌ست که ما لوئیس‌را درکودکی و درسن امروزیش می‌بینیم .

لوئیس خود ارابه «مادلین پروست»را بحرکت درمی‌آورد . اما این مادلینی‌ست که باید با تلخی‌های جنگ نیز کنار بیاید .

دختر عمو آنخلیکا (اسپانیا) رنگی محصول : **الیاس خوئه‌ریه‌تا** کارگردانی: **کارلوس سائورا** فیلمنامه: **کارلوس سائورا و رافائل آزکونا** دیالگها : **کارلوس سائورا** فیلمبرداری : **لوئیس کواداردو** موسیقی : **لوئیس د پابلو** .

بازیگران : **خوزه لوئیس ل . واسکوئز ، لینا کاناله خاس ، فرناندو دلگادو ، لولا گاردونا ، م . کلارا فرناندز ، انکارنا پاسو ، خوزه لوئیس هردیا .**

از کلام «تی – داب» (برت رمن) مسن‌ترین سه‌یار، سه زندانی فراری که اینك روزگار را با سرقت ازبانکها می‌گذرانند نام فیلم گرفته شده است. همچنان‌که نوول مورد استفاده برای فیلمنامه نوشته‌ی ادوارد اندرسون نیز قبلاً چنین انتخابی‌را برخود داشت.

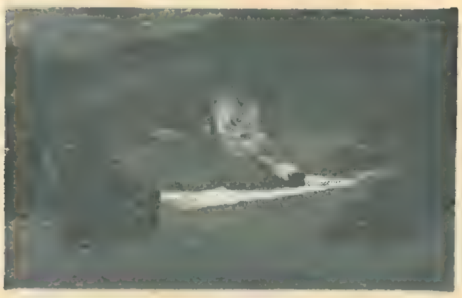
«تی – داب» اشتهای عجیبی برای سرقت بانکها دارد وسرقتهای خودرا شماره می‌کند: «این سی‌ونهمین بانکم خواهد بود». همچنان‌که دراوراق اطلاعاتی فیلم آمده است فلسفه‌ی «تی داب» فلسفه‌ی ساده خاکی و دو دو تا چهارتائی اوکه خود آنرا بی‌پرده بزبان می‌آورد حکایتگر حال و احوال فیلم است، «تی داب» می‌گوید: «اونا آدمای سرمایه‌دارند... اونا هیچ بهتر از ما نیستن. اونا دارند مردمو می‌چاپن. واسه همین ما محتاج پولیم... چطوره بانکهارو بزنیم. هرچی باشه اونام دزدایی مثل مان».

بهرحال فیلم درحال و هوای ایالت می‌سی‌سی‌پی درسالهای کسادی وبحران (دهه ۱۹۳۰) شکل می‌گیرد فیلم خوشبختانه کوششی درجهت اعلام برائت برای قانون‌شکن ندارد چون اکثر آنهاکه دراین سالها بدزدی وغارت افتادند ذاتاً وفطرتاً آدمهای جانی و جنایتکاری نبودنـد. اما پنجره‌هـایی بسوی دنیای مقابل این آدمیزادان (دنیایی‌که براه وکار خود است ودرتضاد باازقانون کنار افتاده‌ها) می‌گشاید، گواینکه تمهیدات چندان «ناب» نیست – مثل سفره‌ی رنگارنگ وسرشار زندانبان و یا ازدواج «تی – داب» بادختر هوس‌انگیز وخرید پالتو پوست – اما بهرحال سرو ته منطقی فیلم گویای توانایی رابرت آلتمن بعنوان یك کارگردان حرفه‌ای باگرایش‌های اختصاصی و ویژه است. رابرت آلتمن ازنویسندگی فیلمنامه ونمایشنامـه‌های تئاتری ورادیویی آغـاز کرد وبالاخره اولین فیلم بلندش «مجرمین»را ساخت اما درواقع مستندی‌که بعدازاین فیلم درباره «جیمز دین» ساخت نام اورا برسرزبانها انداخت. آلتمن درسریالهای تلویزیونی بسیاری کار کرده‌است ازجمله «ساعت آلفرد هیچکاك» و«بونانزا»، «جدال» و غیره، بهرحال می‌بینیم که بالاخره با فیلم «مش» کاندیدای بهتر اسکار کارگردانی می‌شود، جایزه بزرگ جشنواره کان‌را می‌برد. جایزه اجتماع ملی منتقدین فیلم را می‌گیرد وچند جایزه دیگر. آلتمن بعداز مش چهار فیلم دیگر نیز می‌سازد «بروستر مك لود»، «مك کیب و خانم میلر» «تصاویـر» و «وداع طولانی» و «دزدانی مثل ما» آخرین فیلم او باتوجه به‌فیلمهای دیگری‌که درجشنواره کان داشتیم انتخاب به‌حقی بود خاصه باتوجه به‌بازسازی زمان‌ومکان و آغاز «کوکا» خوردن‌های اعتیادی.

خلاصه داستان: دوره بحران اقتصادی. ایالت می‌سی‌سی‌پی در دهه‌ی ۱۹۳۰... بعداز فرار از زندان سه راهزن، چیکاما رئیس، تی – داب و بووی مرد جوانی‌که غیرمنصفانه محکوم شده‌است درگاراژ «دی مابلی» برادر چیکاما پناه می‌گیرند بین «بووی» ودختر «مابلی» احساس تفاهمی ایجاد می‌شود. دیری نمی‌گذردکه عاشق یکدیگر می‌شوند، اما بدیهی است‌که این خوشبختی مختصر دیری نمی‌پاید. ماشین جهنمی براه افتاده وبروصلت آنها مهر «موقت» خورده است. فیلم بشیوه‌ای تلطیف‌شده درکشف مجدد زمینه‌هـای مشهور پلیسی ــ جنایی ــ پیش می‌رود. زیبایی ظاهر شده ازدرون زوجی‌که خود حامل شکست خویش‌اند. احساسی ازآزادی دوطرفه‌که درشیوه‌ای شاعرانه بیان می‌شود.









بالا: دزدانی مثل ما (آمریکا).
تصاویر ردیف ۲ تا ٤: میلارپا (ایتالیا).

دزدانی مثل ما (آمریکا) رنگی – پرده عریض
محصول: **جری بیك‌وجورج لیتوپروداکشنز** کارگردانی: **رابرت آلتمن** فیلمنامه: **کالـدر ویلینگهام، جـون توکسبوری، رابرت آلتمن** فیلمبرداری: **جین بافتی**

بازیگران: **کیت کاراداین، شلی دو وال، جان‌شوك، برت رمسن، لوئیس فلچر، آن لاتام.**

میلارپا درشرایطی بروی پرده می‌آیدکه برسر فیلم قبلی لیلیانا کاوانی درایتالیا محاکمه وعدلیه‌بازی درگرفته‌است. پرواضح‌است‌که‌کاوانی رحمی‌به‌فاشیست‌ها نکرده‌است ومحاکمه فیلم متوسط کاوانی خود دلیل آشکار حضور فاشیسم درایتالیاست، آنهم نه‌حضوری توأم باشرم وخجالت ودرخفا، بلکه حضور گستاخ و مدعی شرف.

فیلم کند وپرحرفی بود برای حکایت شگفت‌زدگی «کاوانی» ازسرگذشت شاعر و فیلسوف ومعجزه‌گـر و صاحب کرامات قرن یازدهم تبتی «میلارپا» و بیان آن برای تماشاگران غربی. تعویض و بجای «میلارپا» تصورکردن خود توسط‌شخصیت اول فیلم برای‌گذراندن تجارب وآزمون‌های میلارپا باتمهید تصادف ماشین و بوی «کاتماندو»یی‌که ازاین «بهم‌شده» برمی‌آید، بازهم ازهمان آسان‌گرفتن‌هاست. ازهمان‌آسان‌گرفتن‌ها که پازولینی‌هم مبتلایش هست. شرق چیزی ندارد. لااقل ازبابت آنچه‌که خلق و دماغ مادی «دارایی متمدن و مترقی» می‌داند، تنها تفکر و اندیشه‌اش مانده که آنراهم هنرمندان غرب می‌خواهند یکروزه در شیشه کرده و بعداز تکان‌دادن سربکشند. چگونـه می‌شود به‌این هنرمند شرقشناس‌ها گفت‌که توانایی شما درکار فرضاً سینما دلیل این آن نیست‌که بامطالعه دو تا کتاب ابلهانه راجع به‌شرق وبودا وعرفان میان سفت‌کنید تابرصد دقیقه بودارا دراز کرده وخیرش‌را ببینید! اطاق تشریحی‌که تمام جراحان آن ازدیدگاه دکارت و هگل و مارکس تشریح می‌کنند و بتفسیر می‌نشینند و خلاصه همان بساطی‌را براه می‌اندازندکه توسط بعضی ازشرقی‌های امروزی‌هم برتفکر و اندیشه دینی وفلسفی خودمان رفته است. مثل «سوسیالیسم اسلامی»، مثل توجیه مارکسیستی پسیویسم در ادیان خاور دور وازاین قبیل زرشگها وآب آلوهای صفرابر. کاوانی تنها دریك مورد تاحدودی موفق بود وآنهم درنمایش سطحی مقوله‌ی آزمون فرو خوردن خشم، اطاعت و تسلیم درفلسفه شرق.

خلاصه داستان: لئو، محصل فلسفه و ادیان‌شرقی، بعلت شوکی‌که دریك تصادف اتومبیل به‌او وارد می‌شود، در ذهنش تجارب معجزه‌وار و مذهبی «میلارپا»، یك تبتی جوان، را بازسازی می‌کند.

«میلارپا» که ازاعضای یك خاندان دهقانی ثروتمند است بعلت مرگ پدر بناگاه خودرا درحالتی بشدت فقیر وتهی می‌یابد. او باصرار مادرش استاد رموز معجزات سیاه می‌گردد وبادردست داشتن قدرت تازه میلارپا موفق می‌شود دشمنان خودرا تهدید یا نابودکند. اما انتقام اورا ارضا نمی‌کند و او دنباله‌روی یك «لاما»ی مقدس می‌شودکه پس‌از آزمـونهای سخت و وحشتناك درغایت «میلارپا»را درمسیر درك ودانش واقعی قرار می‌دهد.

میلارپا (ایتالیا) رنگی محصول: **رایی/لوتار فیلم‌کورپروداکشن** کارگردانی: **لیلیاناکاوانی** فیلمنامه: **لیلیانا کاوانی، ایتالو موسکاتی** فیلمبرداری: **آرماندو نانوتسی** موسیقی: **دانیل پاریس.**

بازیگران: **لایوس بالاژوویتس، پائولـو بوناچلی، مارچلا میگلانجلی.**





استاویسکی STAVISKY

سرژ آلکساندر یاساشا استاویسکی از جنجالهای وحشتناك جمهوری سوم فرانسه است. مسئله‌ی او که بدنبال یك سلسله آبروریزی‌های دیگر برای جمهوری سوم مطرح شد تقریباً موجبات سقوط جمهوری سوم‌را فراهم کرد. «استاویسکی» باضافه ژان - پل بلموندو یعنی یك «بورسالینو» منهای آلن‌دلون وهیجانات فیلمهای گانگستری. استاویسکی باضافه «آلن‌رنه» برابر است با علامت تعجب. تحسین‌ویژه هیئت داوری‌هم‌از «شارل بوایه» که‌بعداز پنج شش سال دوباره برپرده ظاهر می‌شود (درنقش بارون لائول) واقعه‌یی بسیار معمولی وبی‌ربط - تاآنجاکه مربوط به‌فیلم آلن رنه می‌شود - بود. تنها موضوع قابل ذکر همزمانی وقایع استاویسکی وکلاهبرداری‌های‌محترمانه‌او، بااقامت‌موقت «تروتسکی» درفرانسه است. بالاخره تروتسکی‌را ازفرانسه می‌رانند. معهذا حتی موضوع جلب‌کننده «تروتسکی» هم نمی‌تواند تماشاچی‌را ازکسالت عجیبی‌که آلن رنه فراهم کرده است نجات دهد. آنها که دوستدار بسیار سرسپرده‌ی «رنه» هستند شاید کلید تازه‌ای برای فهم فیلمی‌که اکثریت مردم‌را درجشنواره ناامیدکرد بسازند، ما درساختن چنین کلیدی بسیار ناموفق بودیم.

خلاصه داستان: چهل سال پیش قضیه استاویسکی دولت فرانسه‌را ساقط ساخت. ممکن است بعضی‌هاتعجب کنند. جمهوری سوم قبل‌ازواقعه‌ی استاویسکی‌جنجالهای دیگری‌را پشت‌سر گذاشته بود. بعد قضیه اختلاس‌ازبانك اعتبارات بایون توسط استاویسکی پیش‌آمد. شاید این نیزمی‌توانست فاجعه‌یی دیگرباشد اما درمورد استاویسکی فرق می‌کرد. ساشا استاویسکی کسی بود که صنایع نمایشی، مطبوعات و اوضاع سیاسی پاریس‌را کنترل می‌کرد. اوآدم کلاشی‌بود اما بخوبی‌پلیس‌وسیاستمداران را می‌شناخت ومیدانست‌که چگونه آنهارا برای حفظ موقعیت خود دستاویز قرار دهد. هنر استاویسکی متشکل ازجذابیت وقدرت پول بود. او اول اغوا می‌کرد وسپس تطمیع.

استاویسکی قمارباز، بپول تنها به‌این خاطر توجه داشت‌که آنرا مثل ریگ خرج وتلف کند. تاقسمتی ازآن‌را بمثابه توهین‌وتوجه‌دادن توی صورت بزرگترین شخصیتهای جهانی بزند و هم‌چنین بمثابه دعوت به مبارزه‌ای‌که یکسرش مرگ است.

استاویسکی (فرانسه) رنگی محصول: **فیلمز آریان، سریتو فیلمز، یورو اینترناسیونال فیلمز** کارگردانی: **آلن رنه** فیلمنامه: **یورگ سپرون** فیلمبرداری: **ساشاورنی** موسیقی: **استفان سوندهایم.**

بازیگران: **ژان - پل بلموندو، آنی دو پیری، شارل بوایه، فرانسوا پەریه، روبرتو بیساکو، میشل لونسدال، کلود ریش.**

بالا: ژان پل بلموندو درصحنه‌ای ازفیلم «استاویسکی»
پائین: «آنی رنه» درمصاحبه مطبوعاتی.



نمایش (سان) PARADE

فیلم جدید «ژاك تاتی» تنها «ژاك تاتی» را بعنوان یك هنرمند «لال بازی» در اختیار دارد و نه یك مؤلف آنچنان که فرضاً در «دائی جان» و «ترافیك» وغیره دیده‌ایم. درحقیقت فیلم یك ضبط «ویده‌ئو» تلویزیونی است. یك نمایش برای کودکان و بزرگسالان، سرگرم کننده، نمایشی و تا حدودی نیز با استفاده از جنبه‌های جالب مشارکت تماشاچیان با برنامه‌ها با خودشان و با ژاك تاتی.

نمایش یاسان (فرانسه) رنگی - ویده‌ئو محصول: **گری فیلم** کارگردانی: **ژاك تاتی** فیلمنامه: **ژاك تاتی** فیلمبرداری: **ژان بادال** موسیقی: **شارل دمون**

یك جنایت واقعی عشق
DELITTO D'AMORE



لوئیجی کومینچینی نام شناخته شده‌ای درسینماست. کمدی انتقادی‌های اورا هنوزازیاد نبرده‌ایم. نئورئالیزم ایتالیا همچنان حقانیت خودرا دربیان نابرابری‌های اجتماعی اعلام میدارد. هرگز انتظار نداشتیم فیلمی‌که با شرکت جوان مشهور و محبوب فیلم‌های «تایتانی» و «دلارهـای سوراخ‌شده» ساخته میشود این چنین دلچسب، واقع‌گر وصمیمانه باشد. کومینچینی بار دیگر چهره‌ای واقعی، چهره‌ی پنهان شده‌ی زندگی اکثریت‌کارگران مهاجر جنوب به‌شمال ایتالیارادرمقابل چشم میآورد ودرنمایش این چهره زشت به‌مسئله‌ی تضاد فرهنگ‌هادرطبقات‌وهمچنین اعتبار بی‌قوت همبستگیهای حزبی درمقابل قهـر و تسلط منطق سرمایه‌داری نیز می‌پردازد. مسلم‌است درپرداخت لطیف عشق دوشخصیت اول فیلم بهرحال شیوه‌ی جذب تماشاچی و بازار مصرف کننده سینما ازنظر دور نبوده است، اما دراینجا نیز کومینچینی باصداقت‌وتیزبینی به‌تمایز طبقاتی درطبقات پائین دست‌نیز اشاره دارد. می‌بینم‌که زندگی و فقر جوان کارگر شمالی به‌اعتباری نسبت به‌زندگی دختر کارگر مهاجر برتری دارد واین خود در دنیای محدود وفقیر آنان مشکلی علاوه برمشکلات دیگر است.

خلاصه داستان: عشق با جذابیت طبیعت شناخته میشود، اما «نولو» و «کارملا» درمقابل خود هیولای کارخانه را دارند. بهتر بگوئیم کارخانه‌که هم طبیعت وهم عشق‌را نابود میکند.

یك جنایت واقعی عشق (ایتالیا) رنگی محصول: **دوکمینو فیلم**کارگردانی: **لوئیجی‌کومینچینی** فیلمنامه: **لوئیجی‌کومینچینی و اوگوپیرو** فیلمبرداری: **لوئیجی کوویلر** موسیقی: **کارلو روستی چلی**
بازیگران: **جولیانو جما، استفانیا ساندرلی، بیریزیو مونتینارو، رناتو اسکارپا، جزیرا آبیاتی، رینا فرانچتی.**



آخرین مأموریت
THE LAST DETAIL

اگرنه جایزه بهترین فیلم (چون حریف محکمی مثل «مکالمه» و فرانسیس فورد کاپولا را داریم) لااقل جایزه بهترین سناریو وفیلمنامه‌نویسی ودیالگ‌پردازی بنظر من می‌بایست نصیب این فیلم می‌شد و نه«شوگرلند اکسپرس» که حکایتش رفت مأموریت تحویل یك‌زندانی به‌زندان. سه بازیگر، جك نیکولسون، اوتیس یانگ و راندی کواید دریك سفر (جك و اوتیس بعنوان درجه‌داران محافظ نیروی دریایی وراندی در نقش زندانی آندو) شاهکار مکالمه و بازیگری را در طی جشنواره به نمایش می‌گذارند. شکی نداریم که اگر جایزه اول بهترین بازیگر مردرا به‌جك نیکولسون ندهند قضاوتی نادرست خواهندکرد و دورازانصاف اما به‌حدس ما و اشتیاق ما پاسخ مثبت داده می‌شود و«جك» بهترین بازیگر مرد جشنواره امسال شناخته می‌شود. این فیلم به‌نقدی جداگانه احتیاج دارد هیچکسی‌ازدیدن این فیلم پشیمان نخواهد شد. امسال اینهمه امید و زندگی درهیچ فیلمی دیده نشد. من این فیلم‌رابرگ برنده و اعتباری برای جشنواره کان برای کمیته‌انتخاب و برای هستی جشنواره می‌دانم واین‌راهم اضافه‌کنم‌که «هال‌اشبی» گویا اولین فیلم‌خودرا کارگردانی کرده‌است. نیکولسون درجلسه مطبوعاتی درخصوص اوکه درحال



بالا: آخرین مأموریت.
وسط: لوئیجی‌کومینچینی، کارگردان ـ جولیانوجما و بیریزیو «بازیگران» فیلم «یك جنایت واقعی عشقی» درمصاحبه مطبوعاتی.
پائین: یك جنایت واقعی عشقی (ایتالیا)

حاضر مشغول ساختن دومین فیلم خود است گفت‌که چگونه کوشش می‌کرد ازمتعارف‌سازی وبدیهیات‌پرهیز کند. هال اشبی کارگردان تازه ازراه رسیده‌ایست‌که باید بخاطرش داشته باشیم و «رابرت تاون» فیلمنامه‌نویسی‌که حقش درجشنواره ادا نشد.

خلاصه داستان : دو درجه‌دار مأمورند یك زندانی نیروی دریایی‌را یعنی یك درجه‌دار جزء دیگررا که بحکم دادگاه برای سعی دردزدیدن ٤٠ دلار به ٨ سال زندان محکوم شده است نوجوانی ساده و هنوز باکررا ازاینسوی آمریکا به‌آنسو بزندان نیروی دریایی از نورت فولك به‌پورتس ماوث میبرند. درطی این سفر ادیسه‌ای دیگر، دو مأمور کهنه رندکه ازحکم شدید دادگاه‌که جوان زندانی‌را دربهترین سالهای عمرش بگوشه زندان فرستاده ناراحتند می‌کوشندکه سفررا برای همراه زندانی خود شیرین وفراموش نشدنی سازند. درواقع آنها درابتدا خیال داشتند بسرعت زندانی را بزندان برسانند وبقیه روزهای مأموریت‌را به نیویورك بزنند و دلی از عزا درآورند. آنها در جهت تکمیل محبت خود حتی زندانی‌را به‌خانه‌ی عیشی می‌رسانند برای ممکن ساختن اولین تماس جنسی زندانی. بهرحال پایان ماجـرا چیز دیگریست آنها بخاطر بدرفتاری بازندانی توبیخ می‌شوند.

آخرین مأموریت (آمـریکا) رنگی محصول: **جرالد آیرز** کارگردانی: **هال اشبی** فیلمنامه: **رابرت تاون** موسیقی: **جانی ماندل.**

بازیگران: **جك نیکولسون، اوتیس یانگ، راندی کواید**

نایکل راید THE NICKELRIDE

«رابرت مولیگان» احتیاجی به‌معرفی ندارد اما بازیگر فیلم «جیسون میلر» خود فیلم‌نامه‌نویس قابل توجهی است و برنده جایزه «امی». فیلم در تصویر روزهائی است‌که یك قهرمان، یك مدیر، یك فرمانده میفهمدکه میدان دیگر برای او نیست و بادرك تلخی این حقیقت‌که پاپس‌گذاشتن برابر است بانیستی کامل، چراکه هستی اینگونه مردم باهمان خصلت ویژه‌یشان معنی ومفهوم دارد وجز آن هیچ. این فیلم با مبتدا و خبری سنجیده ساختمان میگیرد وچهره‌ی دیگری از دنیای بی‌قانون وسیاه کارچاق‌کن‌هـا، باج‌بگیران و اداره‌کنندگان خیابان‌های مرکز توافق‌های‌غیرقانونی درمعرض قضاوت قرار میدهد. مولیگان لحظه‌ای را برای تأمل درسینمای متعارف جایز نمی‌شمارد، اینست که تلخی ماجرا فرصت‌کوچکترین تلطیفی (خوشبختانه) پیدا نمی‌کند واین‌چنین است‌که ما فیلم‌را جـدی، باهدف و دور ازسطحی‌نگری صنعت تولید سرگرمی پیدا می‌کنیم.

خلاصه داستان : «کوپر» مردی است‌که کلیدهای قدرتش گشاینده درهای بسیاری است. قدرت اورا روح صاحب نفوذ ناشناسی تقویت می‌کند، اما زمانی فرا میرسد که «کوپر» کنترلش را در اداره آنچه که در اختیارش بوده رفته رفته ازدست میدهد واین زمانی است‌که او درمی‌یابدکه ارعاب وخشونتی‌که او سالیان سال باآن به‌حکومت پرداخته است اینك بسیار احتمال داردکه برای نابودکردن خود او جهت‌گیری نماید.







بالا: جرالد آیرز «نفر وسط» تهیه‌کننده فیلم آخرین مأموریت وجك نیکولسون درمصاحبه مطبوعاتی.
وسط: رابرت مولیگان هنگام راهنمائی «جیسون میلر» درفیلم «نایکل راید».
پائین: «کلود للوش» به‌هنگام راهنمائی بازیگران فیلم «تمام یك زندگی».

نایکل راید (امریکا) رنگی پرده عریض تهیه‌کننده وکارگردان : رابرت مولیگان فیلمنامه : اریك رات فیلمبرداری : جردن کرانوت .

بازیگران : جیسون میلر ، لیندا هینز ، جان هیلرمن ، بوهاپکینز ، ریچارد اوانز .

تمام یك زندگی TOUTE UNE VIE

خارج ازمسابقه وصرفاً برای منتقدین ونمایندگان وسایل ارتباط جمعی فیلم با مدتی حدود ۱۵۰ دقیقه به‌نمایش درمی‌آید . سالاد مفصلی است . للوش‌درمصاحبه مطبوعاتی عصبانی است وفریاد میزند . او می‌گوید نمی‌دانست‌که فیلمش‌را دارد برای «کودکان» نشان میدهد . وآنهاکه درکنفرانس مطبوعاتی شرکت‌کرده بودند درمقابل این‌پرخاش للوش مجدداً واین‌بارمستقیماً خودش را « هو » می‌کنند . مسئله‌ی مهم اینست‌که صرف‌نظر ازیکدستی‌گرفتن‌مردم للوش باتمایلات افراطی یهودیش مردم‌را عصبانی کرده است . للوش میگوید «من بعنوان يك اسرائیلی (منظور اشاره به قوم دارد نه‌کشور) حق دارم پس‌از ۱۶ فیلم ، يك فیلم درخصوص یهودیان بسازم» . من معتقدم للوش میتوانست ۱۶ فیلم درباره یهودیان بسازد وهیچ آزاده‌ای تصور نمی‌کنم بخود اجازه‌ی خرده‌گیری میداد ، اما هیچ هنرمند یهودی‌ای حق ندارد ، يك فیلم‌که سهل يك سکانس ، حتی باارائه‌ی يك ایده‌ی‌کور ، متعصب نژاد وقوم‌پرست آنچنانکه احساس می‌کنی نازیسم وفاشیسم دیگری (یا العجب اینبار یهودی) درشرف تکوین است ، بسازد . امسال کان بافیلم للوش ، بافیلم میشل‌درا (ویلونهای مجلس بال) ، با فیلم دوشان ماکاویف (فیلم شیرین) ، بافیلم آرتوروریپشتین (دارالقدس) و بسیاری فیلم‌های دیگر چهره‌ای متعصب وکمابیش صیهونی داشت . بعداز فرونشستن غائله‌ی حکومت جنایت‌کار رایش سوم سلسله فیلم‌های صیهونیستی بشکلی عادلانه ودرجهت نمایش فلسفه‌های نژادپرست برپرده می‌آمد . اما رفته‌رفته این ذکر مصیبت‌هاکه بشر باید ازوقوع آنها همیشه خجالت زده باشد ، این نمایش عذاب وسرگشتگی قوم یهود و شهادت‌های بیشمار تبدیل شد به‌يك نژادپرستی کور درونی وشهید نمائی بی‌حد وحساب ، یکطرفه قاضی رفتن‌هایی‌که نتیجه‌اش نه‌فقط درجهت نابودساختن افکار ضد سمیتسم نبوده و نیست بلکه این نگرانی را موجب شده‌است‌که درمقابل «فاشیسم یهودی» که اینجا و آنجا دیده می‌شود احساسات بجا ویا نابجای ضد یهود مجدداً بیدار گردد .

خلاصه داستان : «تمام يك زندگی» داستانی‌ست‌که برای صدها بار گفته شده است . حکایت يك زن و مرد است وبشیوه‌های مختلف فیلم خبری ، موزیکال کمدی ، سیاسی ، ترسناك ، تبلیغات تجارتی ، پورنو ، فانتزی و بالاخره يك داستان عشق و اشارتی به‌آینده . شهر فرنگی ازقرن،کشتار خانواده‌رمانف، دنیای‌اردوگاههای جنگ ، جنگ اول جهانی ، آزادشدن پاریس ، خودکشی مارلین مونرو ، ترور کندی ، و سکس .

تمام يك زندگی (فرانسه) رنگی محصول : فیلم ۱۳/ریزولی فیلمز سناریو وکارگردانی : کلود للوش فیلمبرداری : ژان کلمب موسیقی : فرانسیس لایی .

بازیگران : **مارتا کلر ، آندره دو سلولیه ، شارل دنر ، کارلا گراوینا ، شارل ژرارد و « ژیلبر بکو» خواننده‌ی فرانسوی .**











ازبالا بپائین :
– «جیسون میلر ، لیندا هاینز» در «نایکل راید» – امریکا .
– کلود للوش درمصاحبه مطبوعاتی .
– چارلز دانر در «تمام يك زندگی» – فرانسه .
– پدر دخترها «اسرائیل .»
– «زندگی فرتیس گربه» امریکا .

پدر دخترها ABOU EL BANAT

اسرائیل درقسمت مسابقه فیلم داشت . قبلاً درجایی خوانده بودم‌که نمی‌خواستند اجازه شرکت‌بدهند که فکر می‌کنم شوخی بوده ! موشه میز راهی قبلاً هم فیلمی درجشنواره کان داشت . اگر اشتباه نکنم‌عنوانش بود «دوستت دارم رزا» بهرحال اسرائیلی‌ها فیلمی صمیمی و دور ازبیماری فیلمهای یهودی‌گرا به‌جشنواره فرستاده بودند . البته فیلم «فستیوالی» نبود اما براحتی تماشا می‌شد براحتی جلو می‌رفت قلبش می‌زد و زندگی داشت .

خلاصه داستان : پدر خانواده‌ای باهشت دختر دیوانه داستان فرزند ذکوری‌ست . آخربه‌دعانویس و رمال پناه می‌برد اما باز نتیجه همانست‌که بود . پیشکارش نیز بادختر بزرگش سروسری پیدا می‌کندکه نتیجه این سر وسر نیز دختر دیگری‌است . پدر بزرگ اینك درحالت خلسه وازخودبیخودی می‌گویدکشورهمه دختر ، ارتش دختر ، نخست‌وزیر دختر . . .دختر . . . دختر .

پدر دخترها (اسرائیل) رنگی محصول : نوح‌فیلمز فیلمنامه و کارگردانی : موشه مینر راهی فیلمبرداری : آدام گرینبرگ موسیقی : آلکس کاگان .

بازیگران : **شائن ك . اوفیر ، زاهیرا هاریفایی ، مایکل بار–آدام ، یوسف شیلوا .**

نه جان فریتس گربه

THE NINE LIVES OF FRITZ THE CAT

موفقیت فیلم بلند نقاشی متحرك قبلی ، یعنی‌فیلمی که در پی طلیعه ساختن فیلمهای بلند نقاشی متحرك برای بزرگسالان ساخته شد موجب اصلی ساختن فیلم جدید است . خسته‌کننده وپراز سکانسهای اضافی خبری وکولاژ است . شیوه شیوه‌ی دیزنی‌ست . صحنه‌های جالبی‌هم دیده می‌شود اما کافی نیست . فریتس زن بداخلاقی داردکه عاقبت فریتس‌را ازخانه بیرون می‌کند و اینبار فریتس آماده است تا باواقعیت روبرو شود ومی‌داند فردا مجبور نیست برای دریافت «سهم صدقه اداره رفاه» به آنجا برود .

فیلم نقاشی متحرك بلند امسال بسیار حقیرتر از « سیاره وحشی » در سال قبل است‌که هم پرداخت استثنایی و هم موضوع ومحتوی پراندیشه‌ای داشت .

گلهای هزارویکشب

IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE

پاره‌ی سوم دکامرون ، شبهای کانتربوری دوپاره‌ی قبلی . وهرسه ازفیلمهای معمولی پازولینی . اگر پازولینی می‌پذیرفت‌که سفرش بگذشته سفری فانتزی و دوراز ادعاهای بررسی‌های تاریخی جامعه‌شناسانه است کار راحت‌تر بود اما چون اینگونه می‌گوید معلوم است جامعه‌شناسی تاریخی‌را خیلی یکدستی گرفته است‌وهزار و یکشب‌را این یکی‌راکه براحتی مطمئنم قلمرو او نبوده است واز درون منتخبش قصه‌های راهی به‌تفکر شرقی نجسته است .

خلاصه داستان : هزار و یکشب قسمت سوم سه











ازبالا بپائین: پیر پائولو پازولینی — چیتی درمصاحبه مطبوعاتی — فرانسیس فورد کاپولا درمصاحبه مطبوعاتی فرانکو چیتی بازیگر گلهای هزارو یکشب.
— ویولونهای مجلس رقص.

پاره‌ی پازولینی است‌که با دکامرون آغاز شد به‌شبهای کانتربوری رسید و باهزار ویکشب خاتمه می‌یابد.

هزارو یکشب مشهورترین کتاب ادبی «تمدن‌عرب» (بگفته مواد تبلیغاتی فیلم — جا دارد پای صحبت صاحبنظرانی مثل دکتر محجوب بنشینیم و ببینیم چقدر از هزارو یکشب عربی است) که دربیانش رگ و پی فرهنگهای مختلف ریشه دوانده است: پارس، مصر و هند.

پازولینی درساختن فیلم می‌خواهد ازطریق حفظ مکانها وصحنه‌های ریخت ولباس ومعماری سبك مرکب نوشته‌را حفظ نماید. چیزی‌که پازولینی را به‌این‌کتاب جلب کرد بیش‌ازآنکه خصلت افسانه‌ای آن باشد جنبه‌های جالب مرموز وجادویی آن هم‌چنین رئالیسم آن است. پازولینی درصدد است‌که معنی اصلی زندگی روزانه دنیای عرب‌را بامطرح‌کردن اجتماع آن دوره ضمن پرداخت به‌مسئله نژادشناسی تصویر کند. (این صحبتهارا می‌توان فهمید. فیلم پازولینی‌راهم تماشا کرده‌ایم، اما صحبت‌مفصل‌درخصوص ادعاهای‌پازولینی می‌ماند برای وقت مناسب و میزان موفقیتش در این فیلم که البته چندان هم کم نیست.)

گلهای هزارو یکشب (ایتالیا) رنگی محصول: پرودوزیونی یوروپی آسوسیته (آلبرتو گریمالدی)
کارگردان: **پی‌یر پائولو پازولینی** فیلمبرداری: **جوزپه روزولینی** موسیقی: **انیو موریکونه**.
بازیگران: **نینه‌تو داوولی، فرانکو مرلی، انیس پله‌گرینی، فرانکو چیتی، تساپوشت، مارگرت کلمانتی.**

* *

فرصتی نیست‌که درمورد بقیه فیلمها بتفصیل بنویسم — شاید بعداً درباره هرفیلم یاهرکشور مقاله‌ای سرهم‌کنم — بهرحال باید بطورگذرا بفیلم‌ها اشاره شود.

زمانی درشرق

ازکانادا فیلمی داشتیم باعنوان «زمانی درشرق» بکارگردانی آندره براساراز از «کوبك» فرانسه خیلی حوصله می‌خواست‌که تماشایش‌را براحتی بپایان برسانیم تلخ بود ومثل زندگی بی‌حادثه وخشك کانادا مثل طبیعت سردش آرام و بی‌هیجان.

دارالقدس

مکزیك جشن گرفته بود فیلم «دارالقدس» را از آرتورو ریپشتاین برای قسمت مسابقه پذیرفته بودند که الحق فیلم خوبی بود البته اگر از موضوعش‌بگذریم و اینکه چطور حالا بیاد دوره تفتیش کلیسا درایامی‌که اسپانیا حکومت جهانی داشت درآمریکای لاتین افتاده‌اند. صد البته ازنام کارگردان معلوم است‌که‌چرا. خود این فیلم نیز حکایتگر این مطلب است‌که چگونه هر ایده و عقیده و مذهبی را که زیاد بادش بدهیم اختناق‌زا وظالم می‌شود. مکزیکی‌ها شاد ازاین موفقیت زیرسیگاری توزیع می‌کردند وکوکتل پارتی دادند و با نوشابه ملی‌شان تکیلا عصاره‌ی کاکتوس پذیرایی کردند.

مکالمه

برنده بزرگ جشنواره «مکالمه» ساخته‌ی فرانسیس فورد کاپولارا می‌بینیم. فیلمی بغایت قوام‌گرفته، هوشمند، صاحب حرف (و نه پرحرف) که چون مطمئناً درتهران برپرده خواهد آمد عجله‌ای درتجزیه‌وتحلیلش نیست اما فقط به‌این اشاره می‌کنم‌که تم تلخ «همه تحت نظارت و مراقبت‌بودن» به‌بهترین وجه نشان داده‌می‌شود و بازهم «جین هاکمن» می‌درخشد.

ویلونهای مجلس رقص

یك فیلم دیگر درمایه یهودی‌های دوره جنگ درفرانسه ومحنت‌هایی‌که هنگام اشغال فرانسه کشیدند. سرگذشت، یك فیلمساز بصورت موازی بازندگی روزش او می‌بایست این فیلم‌را بابودجه‌ای محدود و صرفاً دراختیار داشتن یك فیلمبردار بسازد. این فیلم رامیشل دررا کارگردانی کرده است و ماری ژوزه‌نات برای ایفای نقش یك مادر یهودی دراین فیلم جایزه بهترین بازیگررا دریافت داشت. جایزه‌ای‌که شاید برای «گلدی هاون» شایسته‌تر بود واین حاشای هنرمندبودن ماری ژوزه‌نات نیست.

★

ازفیلمهای کوتاه قسمت مسابقه جزیره ازشوروی، آکواریوم وگرسنگی ازکانادا قابل ذکر است گرسنگی را بااستفاده از تمهید کامپیوتر ساخته‌اند و باکوششی به قسمت پنج سال تجربه‌های طراحی آن کاملاً تازگی دارد و می‌توانم بگویم درنوع خود بی‌نظیر است.

می‌ماند فیلمهای مربوط به‌برنامه‌های جنبی جشنواره‌که اگر فرصت شد وشدت‌کار مانع نگردید درشماره آتی شرحش بیاید فیلمهای قسمت هفته منتقدین‌که‌دربین‌شان «لاپالوما» ازسوئیس ساخته دانیل شمید، سرزمین موعود ازشیلی ساخته‌ی میگوئل لیتین، «به‌پایان‌رسیده» ازلهستان ساخته‌ی گرزگورز کرولیکیه‌ویچ، «مرگ مدیر سیرك ککما» ازسوئیس ساخته‌ی توماس‌کوئرفر، «روح کندوی عسل» از اسپانیا ساخته‌ی ویکتور اریك، «قلبها و عقل‌ها» از ایالات متحده آمریکا ساخته‌ی پی‌تر دیویس و چند فیلم دیگر جای حرف دارند ودرقسمت دو هفته کارگردانان «فیلم شیرین» از کانادا فرانسه ساخته‌ی دوشان ماکاویف (یوگسلاو)، اریکا مینور از سوئیس‌بکارگردانی برتراندوان افتر ازبرزیل«محاکمه علنی» از ایتالیا ساخته‌ی لوچیو دکاردو «پیاده نظام» ازهند ساخته‌ی مرینالسن (که‌بمراتب بهتر ازگرم هوا بود) فیلم بسیار درخشان «اصلاح سر به فرانك» از فرانسه بکارگردانی فیلیپ کوند روایه بازسازی یك واقعه پسری‌که درمقابله بازور جامعه سنتی‌اش بالاخره خودرا آتش می‌زند. «شب مترسك» برزیلی ساخته‌ی سرژیو ریکاردو آهنگساز و نوازنده‌که ضمناً تا بحال پنج فیلم بلندرا کارگردانی وفیلمبرداری کرده‌است. فیلمی بقول خودش تخیلی — اجتماعی — موزیکال. فیلم درخشان سیاه وسفید «تسلیم محکوم به‌کشور متبوع» ازسوئیس بکارگردانی پیتر فون گونتن‌که به‌روسیه تزاری برمی‌گردد وانقلابیون دوره اول به «نیچایف» که توسط حکومت سوئیس دستگیر شد و تسلیم مأموران روسیه تزاری گردید. نیچایف در تبعید کشته شد. آخرین قبر دیمبازا از افریقای جنوبی کارگردان‌وفیلمبردار ناشناس، سندی درا‌ثبات‌جنایتهای وحشتناك حکومت نژادپرست افریقای جنوبی....

ممکن است ترجمه عنوان فیلمهارا نه‌پسندید بهرحال ممکن است دربرگرداندن اسامی به‌فارسی تلفظ زبان هرکشور درست رعایت نشده باشد. بهرحال اینها مسئله مهمی نیست مسئله مهم این‌است‌که درکنار اقیانوسی ازفیلمهای بنجل وپور نوساديك، سینمای واقعی بخود آمده است وشکر خدا دریچه نور هنوز به‌دهلیزهای تاریك وگرفته‌ی دلهای ما می‌تابد.

سیاه ، سفید و خاکستری



بیلی وایلدر ، هنگام راهنمائی «جك لمون» بـرای صحنه‌ای ازفیلم «آوانتی»

BILLY WILDER

گفتگو با «بیلی وایلدر» درباره فیلم «آوانتی» *

– از نظر شما « اوانتی » چگونه فیلمی است ؟

– «اوانتی» فیلمی است‌که این اواخر نظیرش‌کمترساخته میشود . فیلمی رومانتیك‌که درباره مسائل‌روزهم درآن صحبت میشود وسعی کرده‌ام ازاین بابت بخصوص ابداً ادعائی وجود نداشته باشد . این فیلم ازیك پیس « ساموئل تیلور» که قبلاً نیز پیس «سابرینا»ی اورا فیلم کرده‌ام ، گرفته شده است . این یکی ازموارد نادری بودکه فیلم قبل ازروی صحنه‌آمدن پیس، ساخته میشد . بهمین جهت هم فیلم وهم پیس – وقتی روی صحنه آمد – با موفقیت روبرو گردید . وقتی من پیس را خواندم دیدم پیس خوبی‌نیست وفکرمیکردم موردتوجه تماشاگران قرار نخواهدگرفت . من غیرازخط اصلی پیس، یعنی روبروشدن یك مرد آمریکائی ویك زن انگلیسی‌که پدر ومادرشان دریك حادثه اتومبیل کشته شده‌اند ، چیز دیگری ازآن نگرفتم . مرد یك آمریکائی ازطبقه ثروتمند با عقاید دست راستی‌است‌که درطول داستان به زندگی‌خصوصی پدرش پی می‌برد . سی‌وشش ساعت بعد او با کاراکتر تازه‌ای به‌آمریکا مراجعت میکند . «اوانتی» رویهمرفته فیلمی است ساده وبدون فلسفه وپیام . چون من عقیده دارم‌که وظیفه فیلمساز قبل ازهرچیز فراهم‌آوردن دوساعت تفریح‌وسرگرمی واستراحت روحی‌برای‌تماشاگر است . چون خودم علاقه بدیدن چنین فیلمهائی

---

* این گفتگو پس‌از پایان فیلمبرداری «اوانتی» توسط «میشل سیمان» منتقد ماهنامه «پزیتیف» در رم با بیلی وایلدر انحام شده است .

دارم . فیلمهائی با میزانسن شیك ، بازیهای‌خوب وفیلمبرداری بدون نقص . نه اینکه من به‌دیدن فیلمهائی نظیر : Z – یکشنبه لعنتی یا پرتقال کوکی آقای‌کوبریك علاقه‌ای ندارم . ولی مسیر وهدف این قبیل فیلمها بکلی متفاوت است . برای‌من‌اهمیتی‌ندارد‌که درباره فیلمهایم در «کایه دوسینما» بحث شود . مهم اینست‌که بدانم مردم چقدرازآنها استقبال‌خواهندکرد . اگرتماشاگران فیلمهایم فقط نیمساعت درکافه سرخیابان درباره آنها با یکدیگر صحبت کنند ، من احساس خوشوقتی خواهم‌کرد .

– درباره‌کمدیهای ایتالیائی چه نظری دارید ؟

– بی‌نهایت ازآنها خوشم می‌آید . پیترو– جرمی یکی‌ازکارگردانهای موردعلاقه من‌است. فیلمهای «فریفته و رهاشده» و«طلاق‌ایتالیائی» اورا تحسین می‌کنم . اینها فیلمهای‌کمدی طراز اول ایتالیائی با خصوصیات جهانی هستند . من هیچگاه سعی نکرده‌ام فیلمی به سبك « پیترو جرمی » بسازم . او سبك خودش را دارد و در اینصورت من فقط تقلید ناشیانه‌ای کرده‌ام . امیدوارم «اوانتی» همانقدرکه مورد توجه ایتالیائیها قرار میگیرد ، توجه سایرین را نیز جلب‌کند . گاهی اوقات ساعت چهار صبح از خواب می‌پرم و با خودم فکر می‌کنم منتقدین درباره این فیلم چه خواهند نوشت . حتماً مقاله آنها با این جمله شروع خواهد شد : «چگونه درحالیکه درجستجوی جسد پدر خود هستیم دختری را به تور بیاندازیم !» یا چیزی شبیه این ! با اینحال این مطلب برایم اهمیتی ندارد . مهم اینست‌که درسینما میان مردم بنشینم وصدای خنده آنها را درصحنه‌های‌کمیك بشنوم . زیرا فیلم بهمین منظور ساخته شده است . این امر برای من اساسی‌تر ازآن است‌که روزنامه یا مجله‌ای را بازکنم وببینم ضمن تحسین ازفیلم به نکاتی اشاره‌کرده‌اند که من اصلاً بآنها نیاندیشیده‌ام .

– پس مطالبی را هم‌که من درباره‌کارهای شما نوشته‌ام نخوانده‌اید ؟

– من مطالب شما را خوانده‌ام ، این‌مطالب نتیجه مطالعات یك منتقد جدی است . یعنی پیدا کردن نکاتی دراثر یك هنرمندکه خود برآنها آگاه نبوده است . زیرا اگر من براین نکات آگاه بودم دیگر نمیتوانستم باین شکل‌کارکنم . من قادر به تحلیل وبررسی نیستم . این‌کار شما است . کار من بوجودآوردن است . من با قلم‌مو یا پیانو یا دوربین‌کار خودم را انجام میدهم . نهایت سعی‌ام را بکار می‌برم تا محسوسات و تفکرات خویش را مجسم سازم . ولی اگر میخواستم دراندیشه تحلیل وبررسی باشم ، نتیجه کار یك اثر مرده وبدون احساس بود . اگر انگیزه‌ای یا فکری اینجا وآنجا یافت شود ، ناخودآگاه بوده است . هرکس برای خودش سبکی داردکه باآن متولد شده است .

– کمدیهای شما همواره دارای زیربنای اجتماعی بوده‌اند .

– مردم امروزه فهمیده‌تر ازسابقند . حالا می‌توان درسطح بالاتری صحبت کرد ، به پرسوناژها نزدیك‌تر شد وبه‌آنها زیربنای فکری واجتماعی داد . بدون آنکه ریتم فیلم ازدست برود یا تماشاگر ازدیدن آن احساس‌کسالت‌کند. قبل ازاین درسینما فقط سیاه وسفید داشتیم . قهرمان داستان‌که سوار براسب سفید بود ومرد خبیث‌که سوار براسب سیاه . ولی امروزه رنگ خاکستری هم داریم چون با تماشاگر رابطه بیشتری برقرارکرده‌ایم . مسئله سینمای امروز دراینست‌که تماشاگر پیشرفته‌تر ازکارگردان و با هوش‌تر ازمدیران استودیوها است . من شخصاً باین نتیجه رسیده‌ام‌که برای بیان بهتر داستان ، باید تماشاگررا هرچه بیشتر درجریان حوادث قرار دهیم . ما باو دو و دو میدهیم‌که میشود چهار . ولی این چهار یعنی حاصل جمع را باید بگذاریم خودش پیداکند . نباید باچکش به مغزش بکوبیم . باید به فهم او ایمان داشته باشیم . ازاین همکاری‌است‌که فیلم خوب بوجود می‌آید . شما توپ را بطرف او پرتاب میکنید و او آن را بطرف شما باز می‌گرداند . هیچ چیز را نباید دوبار تکرارکنید . ازطرفی هم نباید نقطه ابهامی درکارتان وجود داشته باشد وفیلم مثل داستانهای «نیویورکر» با یك علامت سئوال‌تمام شود . علامت سئوالی‌که فقط منتقدین جواب آنرا بدانند .

– در « اوانتی » برخی از ارزشهای اخلاقی زندگی آمریکائی مطرح میگردد .

– مردآمریکائی درآغاز باین ارزشها شك میکند وسرانجام به بیهودگی اعتقادات خود پی می‌برد . «اوانتی» دراصل داستان عشق پسر و پدر است . درطول داستان او پدرش راکه تاآن زمان حکم اربابش را داشته ، می‌شناسد . او به پدرمرده‌اش بیشتر ازپدری‌که زنده بوده احساس نزدیکی می‌کند . این درواقع مرحله بیداری این آمریکائی است تا به اشتباهاتش ، ارزشها وبیهودگیها پی برد . ولی تمام اینها حکم سوس وسبزیجات یك غذا را دارند . گوشت اصلی رابطه میان این آمریکائی ودختری است‌که‌کمی چاق است ولی سینه‌های قشنگی دارد . فضا ، فضای‌کمدی وموزیك ایتالیائی است . ما شانس این را داشتیم‌که آکتریسی مثل «جولیت میلز» پیداکنیم . یك آکتریس فوق‌العاده . پیداکردن دختری‌که هشت کیلو اضافه وزن داشته باشد واهمیتی باین موضوع ندهد ، مشکل است . اضافه وزنی‌که درعین حال زیبا ، دوست‌داشتنی وبعلاوه اروتیك‌باشد. من‌پنجاه سال درجستجوی چنین زنی بودم . بهرحال داستان برگرد وجود او میچرخد و او نیز ازهرجهت‌کامل است .

– چطور اورا پیداکردید ؟

– اورا یك‌بار درلندن درپیسی دیده بودم. او دریك خانواده بازیگر تربیت شده است . پدرش جان‌میلز وخواهرش هیلی‌میلز بازیگران سرشناس سینمای انگلستان هستند . جولیت میلز مدتی درهالیوود دریکی ازسریالهای احمقانه تلویزیون بنام «نانی وپروفسور» بازی میکرد . یك آژانس اورا بمن معرفی‌کرد . وقتی وارد دفتر من شد دیدم خیلی لاغر است . قدی‌کوتاه وشانه‌های‌پهنی‌داشت. سناریورا دادم‌که بخواند. مدتی بعد بمن تلفن‌کرد وگفت : «من این رل را میخواهم . هشت هفته بمن وقت دهید ، هشت کیلو چاق خواهم شد !» او آنقدر بکارش‌علاقه داشت‌که مرا تحت تأثیر قرارداد .

– گویا برای ایفای نقش مدیر هتل‌که توسط «کلایو رویل» بازی شده ، نینو – مانفردی را درنظرداشتید ؟

– بله . حتی به آلبرتوسوردی و رومولو والی هم فکرکرده بودم ، ولی هیچکدام باندازه کافی انگلیسی نمیدانستند باین ترتیب وجود آنها بازی را درمقابل جك لمون‌کند میکرد . ناچار باید صدای آنها را دوبله میکردیم . آنها درزبان خودشان بازیگران فوق‌العاده‌ای هستند ولی درزبان انگلیسی آن قدرت را ندارند بهمین دلیل از «کلایورویل»که بازیگری مستعد و با هوش است وقبلاً هم در «زندگی خصوصی شرلوك هلمس» نقش یك استاد باله را بازی میکرد ، برای ایفاء نقش مدیر هتل استفاده کردم . توجه داشته باشیدکه من دریازده هزار کیلومتری وطنم با تکنیسینهای خارجی مشغول فیلمسازی هستم واگر درتقسیم رلها نقصی وجود داشته باشد ، نتیجه غیرقابل جبران خواهد بود . درهالیوود میشود هرروز بازیگران را تغییر داد . دریك‌کشور خارجی من نمیتوانم ریسك کنم . باید همه چیز مطمئن وحساب شده باشد . «کلایورویل» و «ادوارد اندروز» این‌اطمینان را بمن دادند .

– نقش «بلاجت» کارمند وزارت امورخارجه آمریکا را که توسط « ادوارد اندروز » بازی می‌شود ، چطور بوجود آوردید ؟

– چون او دراواخر فیلم ظاهر می‌شود ،





دو صحنه ازآخرین فیلم «بیلی وایلدر» آوانتی !

نقش‌اورا استیلیزه کردم، طوریکه به‌پرسوناژهای کاریکاتور شبیه باشد. گرچه نقش او کمی مبالغه‌آمیز است بااینحال زیاد با کارمندان دولت تفاوتی ندارد. وزارت امورخارجه آمریکا از این نوع‌کارمندان زیاد دارد. طوریکه وقتی خلبان هواپیما به‌آنها میگوید: «اکنون یونان سمت چپ ماست!» میگویند: «تا وقتی من درخدمت دولتم هرگز!». من درفیلم ازاین گونه طنزها زیادگذاشته‌ام . . . درباره بحران دلار . . . درباره یادگارهای‌فاشیزم وغیره . . . بی‌آنکه سوء نیتی درکار باشد فقط به واقعتیها پرداخته‌ام. در «یك ، دو ، سه» بدون شك کمی زیاده‌روی‌کرده بودم ولی در «اوانتی» جنبه اعتدال رعایت شده است.

– شاید باین علت که از ایتالیائیها بیشتر ازآلمانیها خوشتان می‌آید. وقتی یك مأمور دولت درفیلم سلام فاشیستی می‌دهد، صحنه آنقدر ناخوش‌آیند نیست‌که در «یك ، دو ، سه».

– ایتالیائیها مردمانی‌گشاده‌رو ، دلباز ، با محبت هستند. با اینکه درمیانشان آدمهای فاسد زیاد دیده میشود. آلمانیهاکه بنوبه خود مورد علاقه من می‌باشند (سالهای زیادی را در کشورشان‌گذرانده‌ام) ظاهر خشنی دارند. اگر قراربود ازآلمان امروز صحبت‌کنم ، بیشترروی معجزات اقتصادی این‌کشور تکیه میکردم. ولی در «اوانتی» بی‌آنکه ادعای توصیف خصوصیات اخلاقی ایتالیائیها را داشته باشم ، خواسته‌ام چهره ایتالیای امروز وگرفتاریهای بوروکراسی را نشان‌دهم. «لوچانو وچنزوفی» (سناریست فیلمهای جرمی ، مونیچلی ، لیترانی ، پتری ولئونه) درمورد تنظیم دیالوگهای ایتالیائی وهم‌چنین توصیف‌کاراکتر ایتالیائیها بمن‌کمك کرد. در «اوانتی» من قصد مسخره‌کردن ایتالیائیها را ندارم چون درباره آمریکائیها بیرحمی بیشتری نشان داده‌ام. اگر معایب ایتالیائیها را نشان میدهم ، با اینحال آنان را مردمانی دوست‌داشتنی معرفی میکنم. برادران «تروتا» آدمهای کلاهبرداری‌هستند ولی‌می‌بینیم که در تدفین اجساد همگی کمك می‌کنند. همین‌طور مدیر هتل. او ازآن مدیرهتلهای ایتالیائی است که فقط زمستانها میخوابند! موجودی دوست‌داشتنی‌که دوست نزدیك پدر جك لمون بوده وحالا ترس ازآن داردکه پسر مفهوم زندگی سعادت‌آمیزپدر درآن‌جزیره ، پی نبرد. باستثنای صحنه فرودگاه درآغازفیلم ، هرگز صحنه‌ای‌ازآمریکا نمی‌بینیم ولی‌مکالمات تلفنی جك‌لمون با همسرش ما را درجریان زندگی آمریکائی ، با بازی‌گلف ، کانتری‌کلاب


MARIO
CARLUCCI
N 3 6 1876
M 6 6 1936

وتلویزیون مدار بسته قرار میدهد . تصور میکنم این نوع زندگی درآمریکا بزودی تغییرخواهد کرد . حتی اگر نیکسون درانتخابات آینده دوباره انتخاب شود !

– در«اوانتی» یك سكانس بدون دیالوگ وجود دارد. جائیکه جولیت میلز در کوچه‌های ایسکیا گردش میکند. این سکانس مثل یك پرانتز درداستان میماند .

– دراین «سکانس – مونتاژ» من سعی کرده‌ام تصاویری از مناظر وآفتاب درخشان ایتالیا را نشان دهم . این مناظر، دختری راکه تمام زندگی‌اش در یك کشور مرطوب و سرد گذشته ، به هیجان می‌آورد . باین‌ترتیب تحولی که در او بوجود می‌آید ، بررسی‌میشود. بی‌آنکه به « دبی رینولدز به ایسکیا میرود ! » شباهتی داشته باشد . چون این دختر بهرحال شیطنت‌هائی دارد . مثلاً وقتی مقابل سه تا پسربچه ، چهار بستنی میخرد وهرچهارتا را خودش میخورد . یا هنگامیکه ملوانها اورا میشناسند وتعقیبش می‌کنند ، این شیطنتها را بخوبی درمی‌یابیم . همین نکات‌است‌که مانع ازسقوط فیلم درملودرام میشود . همین‌طور درسراسر فیلم ازوجود اجساد برای احتراز ازرمانتیك شدن داستان ، استفاده کرده‌ام . شاید با این‌کار ریسك میکنم . ولی به یاد می‌آورم‌که سالها پیش یك تهیه‌کننده خوب ، که نظیرش این روزها یافت نمیشود ، بنام «سلزنیك» ازمن پرسید دارم چه فیلمی میسازم . من داستان «بعضی‌ها داغش را دوست دارند» را برایش‌تعریف‌کردم . ازمن‌سئوال‌کرد: «این یك‌کمدی است ؟» من درجواب‌گفتم : «امیدوارم‌که باشد !» . اوگفت : «چطور ؟ در این فیلم‌کشتار روز سن‌والنتین را نشان میدهی. سراسرفیلم پرازگانگستر، مسلسل‌واجسادمردگان است . داری وقتت را تلف میکنی . قبلاً هم خواسته‌اند گانگستر بازی را با خنده قاطی‌کنند، اما با شکست روبرو شده‌اند . بهتراست ازاین‌کار منصرف شوی !»

برخلاف تصور او این فیلم باشکست روبرو نشد . اگر «اوانتی» هم این خصوصیات را نداشت مثل همان فیلمهای تکراری قدیمی درباره برخورد یك زن ومرد درایتالیا میشد . ولی نکاتی مثل عجله داشتن مرد برای مراجعت به‌امریکا وکشف زندگی خصوصی پدرش به داستان رنگ دیگری می‌بخشد .

– دراین‌فیلم شما یك‌داستان فرعی هم درباره مستخدم هتل ودخترك سیسیلی‌دارید که بیك قتل می‌انجامد .

– این درست مثل وقتی میماندکه دست راست روی پیانو ملودیهای رومانتیك می‌نوازد ودرهمان حال دست چپ همراه ملودی اصلی «آکورد» میگیرد . این قبیل داستانهای فرعی «آکورد» فیلم هستند واگر با داستان اصلی خوب تنظیم شده‌باشند ، به فیلم اصالت می‌بخشد. در «اوانتی» ازاین نکات متضاد ، لحظات خنده واندوه فراوان است .

– مثل اینکه شما دوست داریدازصحنه‌های‌کلیشه‌ای، از تیپهای شناخته شده استفاده‌کنید .

– قبل ازهرچیز فراموش نکنیدکه بازار اصلی فیلم ، یك بازار «آنگلوساکسون» است . من سعی میکنم ازصحنه‌های‌کلیشه‌ای ، ازآنچه قبلاً دیده شده‌است ، اجتناب‌کرده ورنگ‌تازه‌ای به‌آنها بدهم . هرکلیشه‌ای برای خودش ارزشی دارد. زیرا ازکلیشه است‌که می‌توان چیز تازه‌ای بوجود آورد. کلیشه وسیله‌ای‌است برای ارتباط میان من وتماشاگر تا بتوانم حرف تازه‌ای به‌آن اضافه‌کنم .

– صرف‌نظر از امکاناتی که برای یك کارگردان آمریکائی وجود دارد ، شما سوژه‌هائی راکه در اروپا میگذرند ترجیح‌داده وغالباً درمحل اصلی وقوع داستان فیلمبرداری می‌کنید .

– اینهم یکی ازهمان موارد ناخودآگاه است . شاید این امر ناشی ازعلاقه شدید من به اروپا ، زادگاه اصلی‌ام باشد . اما دراین‌مورد هیچ‌گونه قصد قبلی وجود ندارد . اما در «اوانتی» من سعی درنشان‌دادن مناظر «ایسکیا» نداشته‌ام . این امر به داستان مفهوم عمیق‌تری می‌بخشد . علاوه براین بدلایل اقتصادی نیز فیلمبرداری درمحل اصلی بیشتر مقرون به‌صرفه است . چون ساختن صحنه‌های فیلم درآمریکا گران‌تر تمام میشد . حتی اگر صحنه‌های داخلی راکه در یکی از استودیوهای رم فیلمبرداری کرده‌ام ، درهالیوود میساختم ، فضای فیلم بکلی فرق میکرد .

– موزیك فیلم را چطور انتخاب‌کردید ؟

– من شش آهنگ ایتالیائی خریدم‌که درسراسر فیلم ازآنها استفاده‌کردم . ولی بطور کلی موزیك دراین فیلم نقش عمده‌ای ندارد. چند آهنگ هم برای فیلم ساخته شده است . مثل آهنگهای دسته ارکستر ومراسم تدفین .

– پایان فیلم درواقع یك پایان باز است . با اینکه میشود حدس‌زد مرد دوباره بازخواهدگشت .

– هرکس میتواند بمیل خود پایان فیلم را حدس‌بزند . من فکرمیکنم‌که مرد بازخواهد گشت . زیرا هنگام رفتن به دختر میگوید : «اگر ذره‌ای از وزنت بکاهی ، دیگر هیچ چیز بین ما وجود نخواهد داشت !» و مدیر هتل میگوید : «آپارتمان شما همیشه آماده است» . پیس اصلی پایان دیگری داشت . مرد دراین‌فکر بودکه دراروپا نزد معشوقه‌اش بماند یا به‌آمریکا ومحیط خانواده‌اش مراجعت کند . ولی من میخواستم فیلم بی‌آنکه مبتذل وقراردادی‌بشود ، تا حد امکان خصوصیات رومانتیك خودش را حفظ‌کند . هدفم این بودکه مسائل فیلمهای سالهای ۱۹۵۰ – ۱۹۴۰ را فراموش‌کنم . جائیکه مرد تصمیم میگیرد نامه‌ای‌بهمسرش‌نوشته ودرآن همه چیز را اعتراف‌کند ولی ازترس اینکه همسرش دست بخودکشی بزند، نزد او بازمیگردد و . . .

– بازی«جك‌لمون» دراین فیلم مرا بشدت تحت تأثیر قرار داد . او درهرلحظه فیلم‌کارتازه‌ای ارائه میداد. رابطه شما با او چگونه بود؟

– جك‌لمون یك بازیگر حرفه‌ای طراز اول است‌که استعدادی فوق‌العاده دارد . فیلم ساختن یعنی همکاری میان‌کارگردان وبازیگر، کارگردان ومدیر فیلمبرداری ، کارگردان و دکوراتور . که فضای فیلم چطور باشد ، چه رنگی داشته باشد ، دکور چگونه ساخته شود وبهترین حرکت دوربین چطور انجام شود . هیچکدام‌ازاینهاازهم‌جدانیستند. درغیراینصورت نتیجه‌کار چیز وحشتناکی خواهد بود مثل فیلمهای تلویزیونی ! سینما مثل تآتر نیست‌که هشت هفته وقت تمرین داشته باشد . درسینما هرچیز باید درظرف چند دقیقه آماده شود . هرروز درپایان‌کار باید مقداری ازفیلم را بطور قطعی فیلمبرداری‌کنید .

– جك‌لمون در این فیلم کاراکتری کاملاً متفاوت با سایر فیلمهائی‌که با شما کارکرده دارد .

– دراین‌فیلم وی معاون یك شرکت‌بزرگ

«بیلی وایلدر» جك لمون ، جولیت میلز وکلایوروبل را برای صحنه‌ای ازفیلم «آوانتی !» آماده می‌کند.

است . همان مقامی که در «آپارتمان» - اگر از پیشرفتش احساس نفرت نمی‌کرد - بالاخره بدست می‌آورد . امثال این مرد در آمریکا فراوان هستند که خوب زندگی میکنند ، سوار کادیلاك میشوند ، به کلوپ میروند و گلف بازی میکنند. برای تغییر کاراکتر لازم بود که جك لمون چنین خصوصیاتی داشته باشد. جان اوهارا درباره این قبیل مردان داستانهائی نوشته است . مردانی که زندگی پرتجملی دارند ولی یك روز می‌فهمند که زندگیشان چقدر خالی است . کسی را ندارند که از تلفن داخل اتومبیلشان با او حرف بزنند .

- در آغاز هر صحنه جك لمون این کلمات را تکرار میکند: Magic Time!

- این کلمات را سر صحنه پیدا کرد . هربار که شروع به بازی میکرد میگفت: Magic Time یعنی حالا به جلد این پرسوناژ فرو میروم . یا حالا تماشاگران را به سرزمین رؤیاها می‌بریم ! گاهی هم میگفت: Emotional Peak یعنی من الان آماده‌ام ، شروع کنیم . اینها شوخیهائی است که درطول سالها کار بین ما ردوبدل میشود. درآغاز برای ایفاء نقش وی به مردی سی ساله فکر کرده بودم . ولی وقتی قسمت اول سناریو را به او دادم بخواند ، گفت میخواهد این رل را بازی کند. بهمین جهت من قسمت دوم را مناسب با سن او نوشتم . کارکردن با اورا دوست دارم . ضمن سالها کار زبان یکدیگر را خوب می‌فهمیم طوریکه برای بیان هرمطلب تنها اشاره‌ای کافی است .

- «لوئیجی کوویلر» مدیر فیلمبرداری این فیلم را چگونه انتخاب کردید ؟

- برای انتخاب مدیر فیلمبرداری ، کار ده مدیر فیلمبرداری ایتالیائی را که همگی عالی بودند ، تماشا کردم . با دیدن فیلم «گوشه‌ای آرام دربیلاق» اثر پتری بود که سادگی ، دقت و اصالت کار مدیر فیلمبرداریش نظرم را جلب کرد. «لوئیجی کوویلر» نه تنها نورپرداز خوبی است، بلکه دوربین را کارگردانی میکند . ضمن کار با او با کاراکتر دوست‌داشتنی‌اش ، که سرصحنه نعمت بزرگی است ، آشنا شدم .

- شما فیلم خام خیلی کم مصرف می‌کنید ، بطوریکه فیلمهاتان ضمن فیلمبرداری مونتاژ میشوند .

- بله ، من موادکمی بدست مونتور میدهم. تصور میکنم من کمتر ازهرکارگردانی برای فیلمهایم نگاتیف مصرف میکنم .



«بیلی وایلدر» با «جك لمون» به‌هنگام تهیه فیلم «بعضی‌ها داغشو دوست دارن!» . . . وایلدر «لمون» را یك بازیگر حرفه‌ای طراز اول میداند .



ادوارد اندروز ، جك لمون و جولیت میلز در فیلم«آوانتی»

– حرکات‌دوربین‌یاپلانهای فیلمهایتان قبلاً در دکوپاژ تعیین شده‌اند ؟

– خیر ، هیچ چیز قبلاً نوشته نشده است. ضمن تمرین نوع پلان وطولانی یاکوتاه‌بودن آنرا تعیین‌میکنم . ازخودم می‌پرسم آیا تماشاگر دراین پلان آنچه راکه میخواهم نشان دهم ، نگاه خواهدکرد ؟ آیا فلان جزئیات ازنظرش خواهدگذشت ؟ باید فلان نکته را زیرش خط بکشم ؟ این مرد باید جلوی تصویر باشد ؟ آیا این لحظه مناسبی برای قطع صحنه ورفتن به صحنه دیگر است ؟ من کارگردانهائی را میشناسم که باکتابچه قطوری سرصحنه می‌آیندکه درآن تمام پلانها نقاشی شده است . ولی من هرگز این روش را نداشته‌ام . با اینکه من درخانه روی سناریو خیلی‌کار میکنم ولی باید صحنه جلوی چشمم زنده شود تا بتوانم درمورد آن تصمیم بگیرم واحیاناً تغییراتی درآن بعمل‌آورم . ولی هرگز بداهه‌کاری نمیکنم . نه درداستان ونه در دیالوگ . فقط گاهی ممکن است یك‌کلمه اینجا وآنجا اضافه‌کنم .

– مثل خیلی‌ازکمدی‌سازان – «چاپلین» یا «لوبیچ» – از میزانسنهای ساده استفاده می‌کنید . این‌نوع میزانسن برای‌کمدی مناسب است ؟

– بله . سادگی مطلق . البته نه باین معنی که ازظرافت وزیبائی احتراز شود . ولی اگر بخواهید دوربین را بحرکات عجیب وغریب وادارید ، فیلم را بکلی ازبین برده‌اید . من همیشه فکرکرده‌ام آثار نویسندگانی چون : فلرز – کایاوت یا فیدو را نمیشود فیلم‌کرد . زیرا باید همیشه در نمای عمومی صحنه را فیلمبرداری‌کرد با درهائی‌که بازوبسته میشوند وپرسوناژها داخل و خارج میگردند . در یك کمدی موقعیت‌های جغرافیائی‌باید ساده وروشن باشد . نباید تمام توجه خودرا به استیل معطوف داشته ومحتوا را فراموش‌کنید . اگر شمای تماشاگر متوجه استیل شوید ، یك حرکت دالی یا مونتاژ تند وناگهانی را احساس‌کنید ، این موضوع شما را ازلذتی‌که باید ازکلیت داستان ببرید ، دورخواهدکرد ودیگر درآنچه روی پرده میگذرد ، مشارکت نخواهید داشت .

– درفیلم یك سری تکرار وقایع دیده میشود . مثلاً وقتی‌که دختر انگلیسی‌نقش یك مانیکوریست را بازی میکند . کاری‌که مادرش قبلاً انجام میداد . . .

– درفیلم سه داستان عشقی وجود دارد : عشق میان پدر ومادر ، عشق میان پسرودختر وعشق میان پدروپسر . این درواقع یك درمان سانتی‌مانتال است . با اینکه درمان واقعی پدر به عوض حمام آب معدنی ، زنی بودکه هرسال ملاقات میکرده . پدر تصور میکرده زن مورد علاقه‌اش در هتل ساوی لندن سکونت داشته درحالیکه او دراین هتل متصدی مانیکور مشتریان بوده . . . جولیت میلز این نقش را باید با سنتهای انگلیسی خیلی خوب بازی‌کند . زیرا او ازمادرش با صداقت واحساس صحبت میکند وازشغلی‌که داشته ابداً شرمنده یا ناراحت نیست .

● تمام



مترجم : کامران شیردل

مصاحبه کننده : جروم هینستین

▪ آخرین فیلم شما « رم »[1] دربین مردم شهرت فوق‌العاده زیادی بهم زده . آیا میتوانید برایمان تشریح کنیدکه از میان تعدد و غنای فوق‌العاده‌ای ازشخصیت‌ها ، تیپ‌ها ومکانهای شهری مانند رم ، ازطریق چه روش وضابطه ومعیارهائی فصل‌ها وشخصیت‌های این فیلم را انتخاب‌کرده وبرگزیده‌اید ؟

فللینی ــ ساختن یك فیلم درست مانند پرتاب یك موشك به آسمانست لذا باید قبول کرد که کاری بسیار مشکل و دقیق و ظریف است . ظرافت و دقتی درحد ریاضیات و این البته نکته‌ای است که درمورد خلق هر هنری صدق میکند . مشکل مهم در یك خلق هنری ، دقیقاً حفظ تعادل و توازن لازمه مابین شناخت خودآگاهانه و شاعرانه از یکسو و غریزه و ادراك از سوی دیگر است . حدی از تعادل و توازن که در آن دانش و آگاهی وشور واز خود بیخود شدن بنوعی همزیستی و برابری دست یابند بهمین دلیل هم هربار که صحبت از خلق فی‌البداهه میشود من آنرا نوعی توهین تلقی میکنم : باعتقاد من اصولاً خلق فی‌البداهه وجود ندارد . قضیه ازاینقرار است که توخودت را و حواست را و همه وجودت را دردسترس کاری که میخواهی بکنی میگذاری وموجودیت تو در آن طریق بقولی «مفید» میشود ، متمرکز میشود ، سازنده میشود . حال برای دست یافتن به آن توازن و تعادل خاص و برای مشخص به نوعی بازسازی ، بازنگری ، بیدار کردن و کردن آن ، شناختن آن به نوعی تجسس و آزمایش بسیار عمیق احتیاج داریم . درواقع احضار حواس و خاطرات رفته و پنهان که باید در نهایت دقت صورت بگیرد . هرنوع خلق هنری محتاج به یك رشته فعل و انفعالات است که قبل از همه آنها یك توجه پیداکردن وگوش دادن حساب شده و با دقت مبدأ اصلی ودرست

رم
فدریکو فللینی



FEDERICO FELLINI's ROMA



معرفی « فدریکو فللینی » ، دراینجا ، با شهرت عالمگیری‌که دارد کاری اگر نه کودکانه ، لااقل ساده لوحانه است . با ساختن دوازده فیلم‌که هرکدام بنوعی وبه شکلی ارکانی ازتاریخ سینما را میسازند؛ فللینی ازجمله معدود کسانی است‌که هنر هفتم را سخت مدیون خویش ساخته ، حتی (وشاید بیشتر باین دلیل) اگر در « مدرسه سینمائی » درس اینکار را نخوانده وباصطلاح مکتب ندیده است وبه هیچ موجی نه نو ونه کهنه بستگی ندارد . با وجود چنین موقعیت وشهرتی بعدازدرگیریهای فراوان ومشکلات بسیار فللینی اخیراً موفق به اتمام آخرین فیلم خود یعنی « رم » شده است . برای انجام این مصاحبه با او در «چینه چیتا» ملاقات‌کردیم . اتفاقاً «فللینی» درروز مصاحبه بدلائل بسیار پیچیده اقتصادی – قضائی مجبور شده بود کار فیلمبرداری را متوقف‌کند . با وجود چنین پیش‌آمد غیرمترقبه وناراحت‌کننده‌ای «فللینی» مطابق معمول خوشحال ، آرام وسرحال با ما به‌گفتگو نشست . «فللینی» میگفت : « این وقفه به هیچوجه عجیب نیست وکاملاً در روال وضع موجود وسنت‌های معمول است . این درگیری وحقه‌بازی تراژدی – کمدی یك پدیده صددرصد رُمی است وخیلی طبیعی است‌که وقتی آدم دارد فیلمی درباره رُم میسازد با اینگونه مسائل مواجه شود ! » (1)

همه اعمال بعدی است . برای مثال تصور کن که میدانی و آگاهی که بین میلیونها نفر آدم فقط یك نفر وجود دارد که با تو تفاهم کامل دارد یا بقولی همزاد توست ، برای اینکه این نفر خاص همزاد تو باشد باید واجد شرایطی باشد که ما کلاً آنرا تحت برچسب هم‌فکری یا میلی طبیعی و مجهول میشناسیم . برای اینکه این آدم همزاد را پیدا کنی و بشناسی باید با ظرافت نگاه‌کنی، توجه‌کنی ، ارزش‌یابی کنی ، هزاران هزار آدم را امتحان کنی تا اینکه بالاخره باین موجود مورد نظر برسی . حال فرض کنیم این موجود یك زن است یا یك دوست مرداست‌که واجد تمام آن مشخصات لازم است ، تمام آن نکات ومسائل متشکله روانی، همه‌آن خصوصیات و اشارات ، همه آن خواص ظاهری و باطنی که بتو میفهمانند واین احساس را درتو بوجود می‌آورند که این آدم همزاد توست . اینها یك رشته اعمال علمی هستند . چرا ؟ چون باید ارزش‌یابی کنی ، انتخاب کنی ، تفکیك کنی وجایگزینی‌کنی . لذا این اولین مرحله خلاقیت چیزی بالاتر وبرتر ازخلق باصطلاح فی‌البداهه است و با آن تفاوت بسیار دارد ، نه تنها ، بلکه روش و روندآگاهانه ، علمی‌وبسیارسنگینی هم دارد . بعد وقتی که این عمل تجسس و کاوش تو باین منتج شد که توانستی گروه‌ها ودسته‌هائی از ایده‌ها ، شخصیت‌ها و تیپ‌ها ، چهره‌ها ، نگاه‌ها ، نورها ورنگها را تفکیك کرده در جای صحیح خود بگذاری ، تمام این چیزهائی را که فکر میکنی دقیقاً به خیال و رویائی که قصد بازگوئی آنرا داری متعلق هستند ، آنوقت دیگر فی‌البداهه نمیسازی بلکه خودت را رها میکنی ، بدست آنها میسپاری : دردسترس این عوامل تفکیك شده و کشف شده قرار میگیری ومیگذاری تا آنها تو را ببرند و

---

(۱) این مصاحبه بلافاصله بعد ازنمایش عمومی فیلم « رم » صورت‌گرفته است وحالا‌که شما آنـرا می‌خوانید آخرین فیلم فللینی «آمارکورد» است .

هدایت کنند . درواقع نیز من از یك لحظه خاص فیلمسازی ببعد دیگر فکر نمیکنم‌واحساس نمیکنم که دارم میسازم و کارگردانی میکنم بلکه احساسم اینست که این خود فیلم است که مرا رهبری میکند ، که راه و مسیر خاص و مشخص خودش را دارد وبه‌آن راه میرود ، که این راه و روال ممکنست حتی در جهت عکس آنچیزی باشد که من از اول فکر کرده بودم . ودراین مرحله است که خالق باید توانائی‌تصمیم را داشته باشد .

■ در لحظه تصمیم گرفتن چه چیزی‌تغییر میکند ؟

فللینی ــ خیلی چیزها تغییر میکنند ! اگر این رشته اعمال تو منجر به ساختن یك موجود زنده وسالم شده است ، پس اوست که حق دارد و طبیعی است که هرچه این موجود ساخته تو زنده‌تر باشد بیشتر حق دارد درجهت گرایش‌ها و امیال خودش رشد و نمو کند .

■ تهیه مقدمات این فیلم چقدر طول کشید ؟

فللینی ــ از زمانی که متولد شده ام . امااین‌حرفی‌است‌که می‌توانم‌درمورد همه فیلمهایم بزنم چون بعد کارها ممکنست احیاناً ضرب و حرکت و سرعت بیشتری بخود بگیرند . میتوانی فیلم را با سرعت بیشتری بسازی : ولی این مرحله باصطلاح خـوابیدن روی تخم و جوجه سازی تازه اولین قدم در راه انجام‌کار اصلی است و لااقل برای من مرحله‌ای طولانی، رنج‌آور ، خسته‌کننده و پـر ازتناقض است . بخصوص وقتی که مسئله ساختن یك فیلم درمیان باشد . یك نویسنده ، یا یك نقاش تنها با مسائلی دست‌بگریبان است که مربوط به نحوه‌های بیان زیبائی شناسانه میشوند ، مثلاً رابطه‌ای بین اوی نویسنده و کلمه ، یا رابطه‌ی بین اوی نقاش و رنگها . اما یك جنبش و عملکرد سینمائـی گذشته از تمام این قیدها و شرطها و قالب‌ها که مخصوص و وابسته به هر نوع خلق هنری است یك رشته مسائل خاص و جنبی بسیار مهم دیگر را نیز یدك می‌کشد : مسائل استراتژیکی، مدیریت وسازمان دهی ، تاکتیکی وروانشناسی چون فیلم‌سازی نوعی خلق هنری است که در میان زندگی و مردم صورت میگیرد ، درمیان تضادها ، دورنگی‌ها ، ستاره‌سازی‌ها ، مسائل بغرنج اقتصادی و سرمایه‌گذاری . از کجا باید فهمید که تمام این شرط ها و قیدها و تعهدات را میتوان بامید خدا و با تکیه بر پشتیبانی و یار ویاوری پروردگار انجام داد ؟ از کجا معلوم که هرقدمی‌که میگذاری پرازاشتباه و گناه نباشد ، از کجا معلوم که اصولاً کشنده نباشد ؟ لذا باید این مخلوق نحیف خودت را روزبروز مواظبت و سرپرستی کنی ، دستش را بگیری و ازمیان سد موانع بگذرانی و دراین طی طریق بفهمی که چگونه باید پرورشش داد بزرگش کرد . البته این روی قضیه برای من جذابیت و کشش خاصی دارد و تحرك جالب توجهی است . طبیعی است که از نقطه نظـر مسائل مدیریت مربوطه به تهیه یك‌فیلم اغلب بادردسرها و گرفتاریهای زیادی مواجه هستیم و اینها زمانی بروز میکند که آنها میگویند باید اینکار را کرد و من میگویم ، نه ، فیلم وروال آن باید از آن راه برود .... اما بهر حال این فیلم هم تهیه و آماده شد . البته باید قبول کرد که فیلم خاصی است .

■ ازچه نقطه نظر و چرا ؟

فللینی ــ چون من این فیلم را با روشی ساختم ، که باعتقاد من ، باید برای ساختن هر نوع فیلمی ازاین روش استفاده کرد بدین معنا که آدم بتواند گه‌گاه کاررا بکلی متوقف کند. این فیلم آنقدر بزرگ ودست‌وپاگیربود وآنقدر هدف نهائی و منظوراصلی گنگ و نامشخص است که اگر میخواستم تمام آنرا پشت سر هم بسازم لااقل به یکسال کار برای تهیه مقدمات فیلمبرداری احتیاج داشت . درست مثل موقعی است که تو یك کوه را از پائین نگاه میکنی : تو هیچوقت‌نمیتوانی همه آنرا ، کل آنرا ببینی. باید از آن دور شوی و آنوقت است که آنرا در ابعاد دیگری خواهی دید ، آنوقت کوه شکل خودرا بتو نشان میدهد . بهمین دلیل بود که تصمیم گرفتم فیلم را هر دو ماه یکبار متوقف کنم و به تدوین فیلمهای گرفته شده بپردازم تا بتوانم هرچند یکبار کارم را درابعاد اصلی و واقعی آن مرور و بررسی کنم . ضمناً باین دلیل که این یك فیلم بدون قصه ، بدون شخصیت‌های داستانی و بدون دیالوگ است : ازیك رشته تأثیر ، گمان ، نقش و عقیده بافته شده ، اغلب حتی فقط از اختلاط رنگها بوجـود آمده ، ملغمه‌ای از خاطرات ، از بازجوئی و تحقیق ، پندار وتصوروحرکات وانفعالات شاعرانه است، یا لااقل من خیال میکنم‌که اینطور است .

■ چرا میگوئید : من خیال میکنم که اینطور است ؟

فللینی ــ چونکه شعر چیزی نیست کـه تو بتوانی خیلی سرد و خشك درباره آن قضاوت کنی ودرباره‌اش حکم نهائی را صادر کنی . فرض کنیم که من بخواهم یك فصل از فیلمم را به مادرم اختصاص بدهم . بادی که ما به آن «پوننتینو» میگوئیم : نمایش‌اینکه چگونه باد از روي دريا بلند ميشود، هنگاميكه برگرده امواج ميغلطد ، شنهای ساحلی را بلند میکند ، درطول مسیر جاده کریستف کلمب بسوی رم میدود ، با درختها وشاخه‌ها بازی میکند ، به رم میرسد و سروصورت مردم رم را نوازش میکند ، چهره‌های عرق کرده را .... استنباط ما از این فصل و فرض ما اینست که بتواند نوعی فضای خاص شاعرانه را بسازد ، چرا که نکته‌ای دست نیافتنی و اثیری را مبدأ قرار داده است ، اما خوب فکر کن که اگر توشاعر نباشی چیزی که بر اساس این «هیچ» خواهی ساخت بدون شك کثافتکاری غریبی از آب درخواهد آمد.

■ نوع رابطه شما بامردم رم از چه نوعی است ؟

فللینی ــ من یك رمی نیستم ، اما دررم احساس میکنم که در خانه‌ام هستم . با خود شهر هیچگونه رابطه خاصی ندارم رابطه بمعنای وظیفه‌ای که مرا مجبور به نوعی رفتار خاص بکند : رم دیگر برای من بصورت چیزی شبیه به یك خانه درآمده است بهمین دلیل هم دیگر آنرا قضاوت نمیکنم، چه رابطه‌ای باید باخانه‌ات داشته باشی ؟ بدردت میخورد ، از آن استفاده میکنی و بس، چراغهارا خاموش میکنی، روشن میکنی ، مبلهارا جابجا میکنی ، هرکاری دلت خواست میکنی : به توالت میروی ، یا اینکه روی موکت دراز میکشی پنجره‌ها را بازمیکنی، آنهارا می‌بندی . این طبیعی‌ترین نوع رابطه در دنیاست . چراکه درواقع اصلاً مسئله‌ای بعنوان رابطه وجود ندارد . در رم من نه تنها احساس میکنم که درخانه‌ام هستم بلکه این احساس را هم دارد که در داخل یك استودیوی بزرگ فیلمبرداری هستم . با صحنه‌ها ودکورهای عظیم آن ، من همیشه فیلمهایم را در خیابان‌های رم ساخته‌ام ، باین خاطر همه‌چیز و همه‌جاکاتدرال سان پیترو ، خیابان آپیا آنتیکا میدان‌اسپانیا۔ امروز دیگر برای من چهره‌ای دوستانه و آشنا دارند علاوه براینکه همه اینها بنوعی قابـل استفاده هستند و مثل یك استودیوی فیلمبرداری بدرد کار من میخورند . ببین در رم واقعاً بمن خوش میگذرد .

■ یعنی درهمه جای آن به شما خوش میگذرد ؟ مثلاً بین «گارباتلا» ومیدان اسپانیا هیچ تفاوتی نمیگذارید ؟

فللینی ــ درهمه جایش‌بمن‌خوش‌میگذرد ، این درست مثل آنست که تو از من بپرسی بین راهروی یك خانه یا اطاق خواب یا اطاق‌مطالعه و یا توالت یك‌خانه کدامیك را بیشتر می‌پسندم: خوب این بستگی به موقعیت و لحظه دارد . رم یك شهر واقعاً آرامش‌بخش است چون خیلی خودمانی و دوست‌داشتنی است . اما در عین حال یك چهره ناشناخته و یك چهره‌جذاب و گیرا هم دارد درست همانطور که خانه‌ات در تو همین حالت را میتواند ایجاد کند وهمه اینها دقیقاً باین دلیل است که خانه تو بشکل خود تو ، یعنی بنوعی خود تو شده است و بصورت اقامتگاه درونی تو آمده است و بهمین دلیل هم می‌تواند ناگهان ظواهر پر رمز و راز و ناشناخته‌ای بخود بگیرد . من هیچوقت رم را با نگاه یك توریست برانداز نکـرده‌ام ،

هیچگاه قصد بررسی علمی و تجزیه و تحلیل عالمانه از آنرا نداشته‌ام ، هیچگاه درمقابل تاریخ این شهر احساس حقارت وترس نکرده‌ام بلکه همیشه به رم بشکل یك مادر نگاه‌کرده‌ام، یك نوع «خانه ــ مادر» و رم یك مادرایده‌آل است منتهی چون هیچوقت او تورا به فرزندی انتخاب نکرده لذا هیچوقت هم از تو انتظاری ندارد و بکلی نسبت بتو بی‌اعتناست . اگر در رم هستی و زندگی میکنی که فبها ، اگر هم نیستی که هیچوقت غصه تورا نخواهد خورد . رم از نقطه نظر روانی یك شهر خیلی سالم است . فکر میکنم روانشناس‌ها هیچوقت نتوانند در رم کاروبار سکه‌ای داشته باشند دقیقاً باین دلیل که رم این آزادی عمیق و اصولی را بتو ارائه میکند . هیچکس در رم تورا قضاوت نمیکند ، دلیلش هم اینکه رمی‌ها مرتب بتو میگویند «خیال میکنی کی هستی ؟ هیچکس نیستی» و این جمله معروف عوام رمی گذشته از آنکه برای مخاطبش در حکم نوعی توهین یا فحش است در ضمن ، بنوعی آزادی‌بخش و آرامش دهنده است . بدین معنا که تو دررم واقعاً هیچکس نیستی و لذا میتوانی هرکاری که دلت خواست بکنی ، همه چیز را از نو شروع کنی ، در رم تو هیچوقت گذشته‌ات را بدنبال نمیکشی ، اصولاً گذشته‌ای نداری ، و این نوعی احساس جدائی ، رهائی و سبکبالی است که مردم این شهر بتو ارمغان میکنند .

■ پس این محبت مادرانه رم در کجاست ؟ و چگونه متجلی میشود ؟

فللینی ــ محبت و عاطفه واقعی مادرانه موقعی وجود دارد که درتو احساس خفقان بوجود نیاورد ! رم درست همان مادر واقعی‌است که حتی برایش مهم نیست که تو زنده‌ای یا مرده‌ای ، میفهمی ؟ رم ضمناً شهر ایده‌آلی‌برای یك روشنفکر است ، برای کسی که با ارواح و تخلیات دادوستد و تجارت دارد ، برای اینکه این پرافق بودن رم ، این فضای گسترده پهناور آن ، این بشکل رحم بودن آن ، بتو این اجازه را میدهد که هر حرکت عمودی وصعودی را که میخواهی روی آن انجام بدهی واین درست در حالتی که پاهای تو محکم و استوار روی سکوئی مطمئن و آرامش بخش قرار گرفته است .

رم ضمناً شهریست که تومیتوانی هربدی که دلت میخواهد بآن بگوئی . فکرش را بکن آدم با زنی که میتواند هرنوع توهین و فحشی را تحمل کند و دم برنیاورد چه رابطه‌ی فوق‌العاده‌ای میتواند داشته باشد . بعقیده من این یك نوع رابطه ایده‌آل است . تو باومیگوئی فاحشه ، احمق و او اصلاً گوشش باین حرفها بدهکار نیست : اما تو خودت را خالی‌کرده‌ای، درد دلت را بیرون ریخته‌ای واگر این زن مورد علاقه توست حالا بیشتر از اول دوستش داری . آه تو میتوانی هر بدوبیراهی که دلت خواست درباره رم بگوئی، میتوانی‌بگوئی که محصول وپرورده دست پاپ‌های کلیساست، که‌ضد روحانی است ، حتی میتوانی بگوئی و ادعا کنی که رم اصلاً وجود ندارد . که ملغمه‌ای‌استعماری است که بین بیروت و آفریقا گیر کرده همه اینها درست ، همه اینها صحیح . ولی وقتی همه این حرفها را زدی تازه خودت را خالی کرده‌ای و رم همچنان بی‌خیال‌وتغییرناپذیر سر جایش‌نشسته‌است. همچنان‌زیبا وهمچنان‌جذاب. ازاین گذشته رم هیچگونه وظیفه‌ای را بتو تحمیل نمیکند ؛ برای مثال اصلاً مجبور نیستی صبح زود از خواب بیدار بشی . میتونی تمام شب را بیرون بمانی چون آب و هوای شیرین ولذتبخشی دارد . . . هیچ‌گونه تعهدی و وظیفه‌ای در قبالش نداری . علاوه بر اینها کلیسا هم وجود دارد که به فکر روح توست وتعیین‌کننده اینکه بعدازمردن‌روحت‌بایدبه‌بهشت برود یا به دوزخ . . . خوب البته جنبه‌های منفی هم وجود دارد . مقصودم این فقدان و عدم داشتن حس مسئولیت است ، این عدم وجود هشیاری و آگاهی ، این همیشه و همواره بچه ماندن ، رمی ویا اصلاً ایتالیائی بطورکلی بچه است چونکه کلیسا بایك منظور و هدف خیلی خاص و دقیق تمام سعی خودرا میکند که اورا تا آنجا که ممکن است در مرحله کودکی نگهدارد . «من فکرهمه‌چیز را میکنم ؛ بیائید اینجا ، در بازوان من ، درآغوش‌من ، من مامان‌همه شما هستم، نمیخواهد شما هافکر‌کنید، من فکر همه چیز را میکنم» این همان جذبه بزرگی است که کلیسا از طریق روانشناسی بر ایتالیائی‌ها اعمال کرده است و باعث شده تا هرنوع حس مسئولیت فردی از بین بـرود . چونکه این «مامان گرائی» ، این رکود و رخوت ، این ابعاد معدی ــ سکسی کـه در سطوح طفولیت و کودکی باقی مانده ، این مسئله گفتن و تکرار کردن «خیال میکنی کی هستی ؟ توهیچکس نیستی» : یعنی این مسئله که چشمهایشان را برای دیدن می‌بندند ، اینکه نمیخواهند ببینند : این استمرار مسئله در یك مدت طولانی باعث نابودی ومحو شدن‌واقعیت‌ها میگردد . آدم رمی کور است : مقداری بخاطر و از روی تنبلی و مقداری از روی ترس ، او هیچوقت هیچ چیز را نمیداند . من فکر میکنم که این مسئله دقیقاً نتیجه اعمال یك سیاست مذهبی باشد . هنگامیکه مسئله خدارا حل‌کرده دراختیار آنها بگذاری آنوقت است‌که هرگونه انگیزه و جهش و جستجوی انسان را درجهت یافتن رابطه‌ای با خودش از او سلب کرده‌ای . این در جستجوی خویش نبودن ، خـود را نکاویدن ، ازخود نپرسیدن ، قبل از هرچیز واقعیت‌های روانی تورا از توسلب میکند و میگیرد . واقعیتی را که خاص انسانهاست : وهنگامیکه این را از دست دادی همه چیز را از دست داده‌ای . در فیلم «رم» این نکته به وضوح و روشنی بیان نشده اما به این دلیل‌که صحبت از رم است و رم در فیلم وجود دارد این مسئله هم وجود دارد .

■ دراین فیلم ، شما فضای بسیاری را به رم در زمان حکومت فاشیست‌ها اختصاص داده‌اید . آیا فکر می‌کنید که از آن زمان چیزی در روحیه وشخصیت این شهر بجای‌مانده است ؟

فللینی ــ فاشیسم در روحیه یکی یا بعضی‌ها بجا نمی‌ماند ، فاشیسم در روحیه همه تأثیر خودش را میگذارد و باقی میماند . این یکی از عوامل متشکله و اجزاء سازنده طبیعت انسانی است . فاشیسم درواقع قدرت کور و افزون طلبی بی‌منطق و تعقل آدم بی‌فرهنگ و نادان است . آدمی که میخواهد بزور برنده شود و حق را ازآن خود کند . فاشیسم قبل‌از آنکه باصطلاح یك دکترین سیاسی باشد درواقع نمایش‌فقدان فرهنگ‌است . فاشیسم یعنی‌حماقت. یعنی کوری و تاریکی دنیای درون .

■ شما وقتی به رم آمدید جریان را اینطور حس کردید ؟

فللینی ــ لازم نبود فقط به رم بیایم . حتی وقتی که در ریمینی بودم ، موقعی کـه پسربچه بودم ، وقتی که بمدرسه میرفتم . . . . این حس را داشتم . من نمیخواهم نقش یك معترض را بازی کنم چرا که در واقعیت امر هم هیچگاه چنین نقشی را نداشته‌ام ــ لااقل بشکل فعال آن ــ اما فاشیسم آنچنان دلقك‌بازی بزرگ و غریبی بود ، آنقدر مسخره وتوخالی بود که حتی برای یك بچه هم پوچ و بی‌معنی جلوه میکرد .

چونکه فاشیسم بصورت خنده‌دارترین و احمقانه‌ترین نوع شخصیت فروشی آنهم ازطریق خودآرائی وقمپزدادن‌های ظاهری وبسیارسطحی جلوه میکرد . البسه عجیب و غریب ، مدالها ، آویزها ، سردوشی‌ها ، پرهای کلاه یراق‌ها و غیره . . . لذا می‌بینید برای آدمی که‌گرایشی به این گروه‌ها و دستجات نداشت این ظواهر امر میتوانست در حکم یك کارناوال رنگین و پرطمطراق جلوه کند . در فیلم فصلهای طولانی وجود دارد که در آنها فاشیسم در هوا موج میزند ، در لباسها و در حرفهائی‌که مردم میزنند فاشیسم بشکل خفقان و بستگی ذهنی وجود دارد ، به صورت ابعادی ازدیوانگی مطلق ، از عدم حضور زمان ، از بی معنائی وبی‌شکلی یا بد شکلی ، بهرحال این خطریست که همواره وجودداشته و خواهد داشت . برای مثال وقتی ما به‌کسی میگوئیم « فاشیست »



«فدریکو فللینی» بهمراه «فرانکو کریستالدی» (همسر کلودیا کاردیناله) تهیه‌کننده فیلم جدیدش «آمارکورد»

میخواهیم این صفت را از خودمان دورکنیم ، میخواهیم آنرا به کس دیگری نسبت بدهیم و اصلاً متوجه نیستیم که داریم عیناً مثل خود فاشیست‌ها رفتار میکنیم . فاشیسم یعنی‌مسئولیتها را از خود دور کردن و آنرا بر گرده دیگران گذاشتن ، حتی کمونیست‌ها هم میتوانندفاشیست باشند ــ درنوع رفتارشان ــ چونکه فاشیسم بهیچوجه یك واقعیت وامر سیاسی نیست . نوعی برخورد و طرز عمل روانی است که ریشه‌اش در حماقت و تهی‌مغزی است و بی‌ریشگی و سطحی بودن روشنفکرانه و عدم تعمق عقلانی است که باعث بوجود آمدن آن میشود . اما فاشیسم ایتالیائی ، فاشیسم موسولینی از اینها گذشته خیلی هم دردناك و تراژیك جلوه میکند. حالا که بآن نگاه می‌کنم می‌بینم با وجود تمام عواقب ومنتجات تراژیکش واقعاً مسئله دردناکی بوده چونکه اصولاً ایتالیائی دراین چهارچوب وابعاد ساده‌لوحانه واحمقانه ، دردناك وتراژیك جلوه میکند. آدمی که مرتب‌میگوید: «آه ، اصلاً بمن مربوط نیست ، من به‌اینکارها کاری ندارم ، من هیچی ندیدم ونشنیدم ؟» این احمق بدبختی که اینطور حرف میزند در زیر تأثیر و تلقین یك دکتر ین فاشیستی که مرتب باو حقنه میکند که : «تو آدم مهمی هستی ، تو یك جنگجو هستی ، تویك قدیس هستی» به یك موجود دیوانه ، لجام‌گسیخته و وحشی مبدل میشود ، آدمی که امکان دارد به هرنوع پستی ، رذالت ، دنائت و حماقت دست بزند و برای پنهان کردن ضعف‌هایش هر جنایتی را مرتکب شود . اما توخیلی جوان هستی نه دوره جنگ را دیده‌ای و نه زمان بعد از جنگ را .

■ **دوست ندارید درزمان امروزی‌زندگی کنید ؟**

فللینی ــ مسلماً دوست دارم . فکرمیکنم ما داریم در یك دوره و زمانه واقعاً فوق‌العاده و یگانه زندگی می‌کنیم بعضی‌ها با نوعی حالت بی اعتنائی و تهوع امروز را برانداز می‌کنند اما من فکر میکنم که اگر کسی احیاناً واجد گرایشی و نقطه نظری زیبائی‌شناسانه ، یا ادبی باشد این واکنش را تأئید نخواهد کرد لااقل‌تا زمانی که این احساس سلامتی و این سرچشمه لایزال قدرت و این میل بی‌انتهای روایت‌کردن و قصه گفتن درآدم وجود دارد .

■ **پس زیبائی‌شناسی ، هنر و یا ادبیات برتر و بالاتر از واقعیت هستند ؟**

فللینی ــ مقصود ومنظوربالاتر یا پائین‌تر نیست . این تنها یك نقطه نظر خاص است .

■ **یعنی خارج ازاین محدوده قراردارد ؟**

فللینی ــ نه خارج و نه داخل : این‌تنها یکی از چند نقطه‌نظر است و بس . همانطور که میتواند نقطه نظر یك آدم ایده‌آلیست باشد که احتیاج دارد یکنوع ایده‌ئولوژی برای خودش بسازد و بعد تمام عمر را علیرغم سرخوردگیها و شکست‌ها دراین سعی باشد تا واقعیت مادی‌وملموس‌رابانقطه‌نظرایده‌ئولوژیکی خودش منطبق کند. نقطه نظرماتریالیستی‌وجود دارد ، جنسیت‌گرائی وجود دارد ، بعد هم آن



«فدریکو فللینی» درصحنه‌ای ازفیلم «رم»

تیپ خاص روانشناسی وجود دارد که خودرا اصطلاحاً خالق یا هنرمند تلقی میکند . البته مقصودم «هنرمند» بمعنای یك قشر و طبقه اشرافی نیست . میگویم هنرمند همانطور که میگوئیم «وکیل دعاوی»، «مهندس» «خجالتی» و«خسیس» من فکر میکنم متعلق به یك چنین طبقه‌ای هستم . بهمین دلیل هم میل دارم و میخواهم درمورد چیزهائی که فکر میکنم ، که می‌بینم برای مردم قصه‌هائی بسازم و تعریف کنم یا درباره چیزهائی که در خواب دیده‌ام ویا چیزهائی که از خودم‌ساخته‌ام . مسلماً این نوعی نظرگاه خودخواهانه است که بدلیل‌فقدان مسئولیت در مقابل بعضی از مسائل میتواند خیال مردم را بهم بزند : من شخصاً یك چنین حال بهم‌خوردگی را هنوز احساس نمیکنم ولذا میل دارم به قصه‌گوئی خود ادامه بدهم . روایت کردن در باره دنیا درست همینطور که الان وجود دارد ، با تناقضات بسیار وآشکار ، این بازگشت به قرون وسطی‌ی تخیلی ــ علمی . . . هیپی‌ها عیناً بچه‌کشیش‌های جوان‌هم‌امروز گارند. آوازخوانان دوره‌گرد همان زمانه هستند . چون امروز همه آواز میخوانند و ازاین گذشته در اجتماع گروه‌های منفك یا بهتر بگویم جزایر انسانی جدا از هم و ترکیب یافته از قشرها و لایه‌های مختلف و طبقات متفاوت بوجود آمده که بین آنها فواصل بعیدی وجود دارد . . . . همه این چیزها برای من محمل جذبه‌هائی خاص هستند .

■ **آیا این نوع نگرش برای شما دلهره‌آمیز نیست ؟ مقصودم از یك دیدگاه اخلاقی نیست بلکه منظورم بیشتر در جهت‌نزول و از دست رفتن نوع روابط سنتی میان آدمهاست ؟**

فللینی ــ ولی آخر من همان‌کسی هستم که دوست دارد تا درباره فقدان همین‌گونه روابط داستانسرائی و روایتگری کند . من بلد نیستم اینطورکلی بررسی و قضاوت کنم ، جوانها بطور کلی متفاوت هستند چون با یك اعتمادی را به فرد ودنیای درون او بکلی از طبقه خاص مطابقت می‌کنند ، آنها هرگونه دست داده‌اند ویا شاید هم اصلاً احتیاجی به این مسئله ندارند و دقیقاً تفوق و برتری‌عظیم آنها در همین نکته نهفته است .

آنها روانشناسی و روانکاوی‌را بصورت نوعی‌قصه نظام‌کهنه تلقی‌می‌کنند ولذا نگرششان نسبت به جهان چیزی است که برای آدمهای هم سن و هم دوره من غیرقابل درك و فهم است . تو در باره فقدان روابط حرف میزنی

اما من اصلاً اهمیتی به روابط دیگران نمیدهم و برایم مهم اینست که هرچندگاهی یکبار با آدمهائی که دلم میخواهد رابطه برقرار کنم . میدانی ، عده بسیاری از مردم خیال می‌کنند واصولاً باور کرده‌اند که بدنیا آمده‌اند تا آنرا عوض کنند ، اما من خودم را دراین نوع مبارزه‌ها وارد نمیکنم چون حدس میزنم که این‌چیزها با من هیچگونه‌خویشاوندی‌ندارد.

شخصاً باید بگویم‌که درفضاها و لحظات شکست یا مکاشفه احساس لذت وبرتری میکنم ، فکرآخر دنیا واقعاً مرا تهییج میکند چون فکر میکنم بعدازآن چیز دیگری بوجود خواهد

آمد: من هیچوقت فکر نمیکنم که آن‌جا پایان کار خواهد بود. بهنگام بچگی وقتیکه هوا طوفانی میشد ــ وقتی آسمان رو به سیاهی میرفت، نور درافق از دیده‌ها فرار میکرد و تنها یك‌باریکه نور در دوردستها بچشم میخورد، سگها عوعو میکردند و مرغها میدویدند، همه اینها یکنوع شادی بی حدوحصری بمن میداد، من هنوز دستخوش این احساسات هستم، لذا تمام مصیبت‌ها و بلایای ناگهانی در من ایجاد ترس نمیکنند بلکه مرا در نوعی حالت شوق و خلسه فرو میبرند ..... ضمناً بدون هیچگونه احساس شرم و خجالت اعتراف میکنم که این مسئله فقدان و عدم رابطه بین آدمها اصلاً مرا لمس نمیکند، این مسئله را از یك طریق روشنفکرانه میفهمم و درك میکنم اما تا آنجائی که به تجارب شخصی من مربوط میشود حدس نمیزنم هیچوقت توانسته باشم این خلاء وجودی و این خیال باطل را احساس کنم. من همیشه متوجه و علاقمند به مسائل انسان‌ها بوده‌ام، البته از نظرگاه و نقطه دید خودم. از اینها گذشته فکرمیکنم که هرکس‌باید دست‌به‌کارهائی بزندکه برای انجام آنها ساخته شده و با او همخوئی وسازگاری دارند واین مسئله ازیك سن خاصی به بعد اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد.

■ **آیا سن و سال برایتان مسئله خاصی ایجاد کرده است؟**

فللینیــ مجبورشده‌ام‌تعدادهمخوابگی‌هایم را از ده‌بار در روز به هشت‌بار تقلیل بدهم. این تنها مسئله مشکل وناراحت‌کننده‌ای است که برایم پیش آورده.

■ **اوه؟ !!! عجب مسئله‌ای.**

فللینی ــ (میخندد) به هفت بار؟ به شش‌بار..؟ شك وتردید دائم و مستمر، شکست و فروافتادگی بدن واقعیتی است که هر روز به آن فکر میکنم و با آن برخورد دارم چون بعنوان مثال چشمهایم دیگر خوب نمی‌بینند و برای خواندن باید عینك بزنم بعضی وقتها زانوهایم خم‌میشوند و تحمل ندارند آنوقت است که حس میکنم بدنم روی پاهایم میلرزد و دیگرنمیتوانم سریع و چابك از یك پله بالابروم. درآدم نوعی مدیریت و رهبری ناخودآگاه‌نسبت بخودش بوجود میآید که باعث میشود آن آزادی و چابکی و شوروشر بودن را از دست بدهی. قدرت و استقامت و گرایش‌های ماجراجویانه آدم را کاهش میدهد. دیگرکمتر مالك وصاحب‌اختیار تام‌وتمام انرژی‌های خودت هستی. اما تمام اینها که گفتم هنوز بشکل مسئله‌ی حادی برای من بروز نکرده. آیا فکر می‌کنید باید ازحالا نگران زمانی باشم‌که این مسائل و مشکلات واقعاً بروز خواهند کرد؟

■ **نه، مسلماً نه.**

فللینی ــ این جواب درستی است. عجالتاً دارم سعی میکنم تا بخودم بقبولانم که پنجاه سال بیشتر ندارم. ازموقعی‌که چهل‌وهفت سالم بوده مرتباً دارم بخودم می‌قبولانم که پنجاه سال بیشتر ندارم و تا امروز که پنجاه ودوسال دارم هنوز دراین کار موفق نشده‌ام... نه، نه، من نگرانی سن وسال را ندارم؛ برعکس فکر میکنم که این پس‌انداز نیرو و قدرت باعث میشود که عاطفه و علاقه بیشتری به کارم داشته باشم. میخواهم بگویم این نکته که امکانات من برای راضی‌کردن خودم، کنجکاوی‌هایم و امیالم کم است کمك بیشتری بمن میکند تا بتوانم با تمرکز فکری وتوان بیشتری به‌کارم بپردازم من ازاین‌نظر خودم را خیلی خوشبخت حس‌میکنم. شاید هم خیلی آدم سطحی ویك لایه‌ای باشم...

■ **با دیدن فیلمهایتان آدم اصلاً به چنین نتیجه‌ای نمیرسد.**

فللینی ــ مطمئنی؟ پس‌توحاضری تضمین بکنی‌که من آدم سطحی نیستم؟ آیا حاضری این حرف راگواهی وامضاء بکنی؟

■ **قول میدهم. درروزنامه هم خواهم نوشت: «دکتر فللینی یك آدم سطحی‌نیست»!**

فللینی ــ (میخندد): خوب الحمدالله خیالم راحت شد.

■ **باید گفت که شما در فیلمهایتان هربار بنوعی درباره انحطاط، زوال و شکست و از دست‌رفتگی حرف زده‌اید، البته همه اینها بمعنای کلی و گسترده واژه‌ها، حال چه بشکل و شیوه «ادبی» و چه تاریخی. این امر درمورد فیلم «رم» هم صدق میکند.**

فللینی ــ البته اگر بخواهیم آنرا زوال یا انحطاط بنامیم.....

مسئله اینست که اسطوره‌ها از بین‌میروند وفرو میریزند. تعهدات و قوانین فرومیریزند، ریاکاری‌ها و دورویی‌ها برملا میشوند و ایده‌ئولوژی‌ها از دست میروند. ازاین نقطه‌نظر فیلمهای من میتوانند داستان‌گوی وقایع و رویدادها تلقی شوند. داستان چیزهائی که محو ونابود میشوند، چونکه درست هم اینست که محو ونابود شوند. از همه اینها گذشته من یك ایتالیائی هستم و در دوران خاصی زندگی کرده‌ام و علاوه براین تاریخ کشور من از شکست‌ها، زوالها و افت‌وخیزهای بزرگ‌ساخته و پرداخته شده است. دراین لحظه بخصوص فقط شاهد شکست‌ها و فروریختن‌ها هستیم، شکست‌های پراز خیروبرکت، لازم و مقدس و گرامی البته اگر این حرف باعث تعجبات نشود! من فکر میکنم درفیلمهایم هیچگونه احساس رضایت و لذت بردن از بیان و بازگو کردن زوال و انحطاط وجود ندارد بلکه بیشتر احساس رضایت و لذت از زوال و فروافتادن یك چیز مطرح است چون رفتن یك چیز راه به آمدن چیز تازه‌ای میدهد چیزی که هنوز آنرا نمیشناسیم. چیزی که بهرحال آن‌ساختمان وشکل زندان خفه‌کننده‌ای را که درون آن اسیر بوده‌ایم ندارد. «رم» میتواند خیلی تأثیر گذارنده و نافذ باشد: برای یك آدم صوفی مسلك، برای یك آموزگار پیرو اخلاق، میتواند نمایشی یا رویائی جهنمی و بدون امید بنظر آید. اما آخر این کلمه «امید» هم کلمه مریضی است. خیلی خطرناك است، برای‌اینکه دراین جهت وروالی که امروز از آن استفاده میکنیم معنی‌اش این است که آن هاله قدیسی را ازخودت بدورکنی ــ با گفتن «انشاءالله» دوباره درهمان دام معروف کاتولیکی اسیر میشویم. دراین ورطه مذهبی که میخواهد بتو حقنه کند که بالاخره کس دیگری هست که فکر همه‌چیز را میکند و تصمیم نهائی را میگیرد. مقصود امیدوار بودن نیست منظور داشتن یك هدف، یك منش و گرایش مثبت، اعتماد داشتن بخود و به چیزی است‌که هنوز نمیدانیم آن چیز چیست. درعوض کلیسا میگوید: «تو بدشانس ولعنت شده بدنیاآمده‌ای، تو فرزند گناه و معصیت هستی و اگر میخواهی نجات پیدا کنی باید جامه مراسم و تعهدات مذهبی را بپوشی و من این را بتو میفروشم، بیا اینجا، پول بده و رستگار شو.» ضمناً حس میزنم که دراین فیلم یکنوع رهائی واستخلاص وجود دارد، فیلمی است که در آن میتوان جهت وزاویه‌ای مثبت نسبت به عواطف ببینی، مقصودم در نوع نگرش عاطفی است که ازطریق آن به این زوال وانحطاط وازدست رفتگی‌نگاه کرده‌ام. گمان نمیکنم در فیلمهایم خودم را بیرون از ماجرا گذاشته باشم مثلاً مانند یك قاضی یا عروسك‌بازی که از دیدن تئاتر عروسکی‌اش لذت میبرد و بعد عروسکها را برمیدارد ودر گوشه‌ای میگذارد، چراغ را خاموش میکند وپی‌کارش میرود. من همیشه با حرفم و فیلمهایم درهم آمیخته‌ام، چیزی در حد یکنوع همدستی درجرم! من احساسی را روایت میکنم حال این احساس هرشکلی و جهتی که داشته باشد باز سرچشمه وجودی‌اش در عمق من است و من با آن عجین هستم.

■ **لهجه رمی در فیلم تو چه اهمیتی و نقشی دارد؟**

فللینی ــ اولاً بگویم که همه لهجه‌ها مهم هستند. تو یك پاریسی هستی ولذا لهجه نداری، اما در همان لحظه‌ای که میشنوی یکی دارد فرانسه صحبت میکند نوعی‌احساس آرامش و راحتی خیال میکنی، حس میکنی یك رشته تفاهم و ادراك متقابل حامی تو هستند احساس اشتراك منافع میکنی درست مثل گربه‌ای که عادت کرده باشد بین سگها زندگی کند ولی یکروز ناگهان به میان گربه‌ها برمیگردد وحس

میکند که یك چیزی درانیجا وجود دارد که عمیقاً باو بستگی دارد ، که به ریشه او تعلق دارد . لهجه ریشه‌های خیلی عمیقی دارد ودر واقع از مادرت بتو میرسد . لهجه رمی درآغاز خیلی باعث تفریح من میشد چون شاید خیلی بیشتر از لهجه ناپلی روحیات کسی را که به‌آن تکلم میکند برایت برملا میسازد . روحیه رمی را : این حیله‌گری ، نیرنگ‌بازی ، طعنه‌زدن و کنایه‌گوئی و این کافرمنشی مطلق را میگویم وتازه همه اینها درنهایت قساوت وسنگدلی‌اش. قساوتی‌که آدم را بیاد تماشاگران « میدان ماسیمو میاندازد (جائیکه مسیحیان را جلوی گلادیاتورها و شیرهای درنده میانداختند ـم) ودرعین حال این تحمل و بردباری ، این قدرت درك سریع و زنده ، این نکته را که هیچکس هیچوقت چیزی از تو نمیخواهد ، از تو انتظاری ندارند ، هیچکس از تو توقع ندارد که برایش کار خیری انجام بدهی . این مسئله هم ضمناً چیز جالبی است چون دوباره احساس میکنی‌که هیچ وظیفه‌ای بر گرده‌ات نیست . آدم رمی ریاکار و دورو نیست ضمناً نمیتوان گفت که صریح و صمیمی است چون در عین حال ساکت و تودار است و در عین حال هیچگونه توجه و ملاحظه‌ای هم بتو ندارد . این فقدان کلی توجه و احترام‌در روابط بین آدمها ، در آغاز ورودم به رم ، باعث خنده و تفریح من میشد چون مرا بیاد تماشاگران میدان ماسیمو میانداخت . ضمناً لهجه رومی روشنگر و فاش کننده است چرا که همه چیز را در حد مسائل شکمی ـ سکسی خلاصه میکند . ریشه و پایه تفاهم در مسئله خوردن نهفته است . در مستراح رفتن ، در خوردن از یك طرف و بیرون رفتن ازطرف دیگر ، این اصل و پایه زندگیست !..... دربعضی ازجاها بخصوص دربین طبقات عامی و پائین‌تر اجتماع هنوز زیباترین وعاطفی‌ترین سلام و علیك با یك دوست یا قوم وخویش بهنگام صبح دیگر این نیست که از او بپرسی : «صبح بخیر ، خوب خوابیدی ؟» بلکه اینست: «مزاجت خوب عمل کرده ؟» اولین بارکه یك چنین سئوالی را از تو میکنند تعجب میکنی و بخودت میگوئی «نه ، این غیر ممکن است» درحالیکه خیلی هم امکان دارد و عیناً همینطور است و این درواقـع همان سئوال و محبت مادرانه است . آن علاقه و توجهی‌که مادر به وضع جسمانی فرزندش دارد چونکه وقتی خوب فکر کنی می‌بینی که عمل کردن مزاج بهنگام صبح واقعاً مسئله مهمی است و چیزی نیست‌که بتوانی سرسری از آن بگذری و توجهی به آن نکنی . برای من که از جائی میآمدم که صبح ازتومیپرسند آیاصورتت‌راشسته‌ای؟ آیاگوشهایت را شسته‌ای وآیا دعایت را خوانده‌ای ؟ این قضیه واقعاً هیجان‌انگیز وحتی مسخره بود .

در رم نوعی تحجر و انجماد در قبال مسائل مذهبی احساس میشود نوعی نابینائی‌وناشنوائی غریزی و این نکته واقعاً آرامش‌بخش است . برای آدم رمی حتی مسئله مرگ هم از نظر مادی یك مسئله درازمدت وطولانـی است . قبرستانهای رم درست مانند باغهای سرسبز و پرشکوهمند ، جائی که مردم دوروبر قبرها می‌نشینند و اگر منعشان نکنی شروع به‌خوردن اسپاگتی میکنند . همیشه نوعی حالت گردش وپیك‌نیك رفتن درهمه‌جـا بچشم میخورد ، احساسی که به خاك و زمین بستگی دارد . شاید عجیب نباشد که در رم مرگ را «زن لاغر» مینامند ، فکرش را بکن ، درست مثل اینکه صحبت از یك دوست یا قوم وخویشی دربین باشد .....

■ آیا از فیلمتان راضی هستید ؟

فللینی ـ نمیدانم .... آخر میدانـی ، صحبت‌کردن درباره یك فیلم قبل ازآنکه آنرا بسازم مرا دستپاچه میکند و وقتی هم کـه آنرا ساختم دیگر نمیدانم درباره‌اش چه باید بگویم چون همه آن چیزهائی را که میخواستم بگویم در آنجا گفته‌ام همه حرفهایم آنجا جمع است . . . . فکر میکنم این دیگر مسخره است که صدایم را هم به آنچه که ساخته‌ام اضافه کنم . ساختن یك فیلم برای من درست مثل عشقبازی و همخوابگی است : لذا صحبت کردن درباره آن وگفتن اینکه : «من‌خواستم عشقبازی کنم چون میل آنرا در خودم حس میکردم» ... «دراین همخوابگی این چیز و آن چیز نهفته است» کار مسخره و بیهوده‌ای است . از اینها گذشته یك فیلم از هرنوع خلق هنری دیگری خطرناك تراست چرا که آنرا برای عده بسیاری از مردم نمایش میدهند و لذا طنین آن صدها و صدها بار بتو میگردد . بعقیده من خلاقیت هنری و بخصوص مرحله ساختن چیزی مانند یك مرض است که باید آنرا تحمل کرد و از سر گذراند : یك دوره‌ای برای نقاهت ورسیدن به سلامتی دوباره لازم دارد که باید زمانش را بگذراند اما بهرحال باید به این سلامتی دوباره رسید . من فکر میکنم که باقی ماندن دراین دوران مرض چیز خطرناکی است و بخصوص به قدرت خلاقه و باروری هنرمند لطمه مهلك میزند . تمام مصاحبه‌هائی که بدنبال یك فیلم میآید همه این سئوالها و جوابها ، همه این شبهای افتتاحیه ، همه این‌جورچیزها نوعی تمرد وسرکشی در من ایجاد می‌کنند و این بدلیل احساس همان خطری است که در استمرار و ادامه دادن زندگی در ـ فقط ـ یك خانه وجود دارد ، زندگی‌کردن در یك بُعد ، چیزی که دیگر بتو تعلق ندارد ، که دیگر مال تو نیست . موافقید ؟

■ ـ صددرصد موافقم





بالا : فدریکو فللینی وبرادرش ریکاردو (نشسته) در اونیفورم مخصوص جوانان فاشیست

پائین : فدریکو فللینی به هنگام تهیه یك صحنه ازفیلم « رم »

ویژگیهای تصویری فیلمهای جنائی پلیسی

SOME VISUAL MOTIFS OF FILM NOIR

نوشته : جی. ای. پلایس و ال. اس. پیترسون

ترجمه : ح . زاهدی

تقریباً همه کسانی که کوشیدند فیلم‌های جنائی پلیسی* را تعریف کنند در یك نکته توافق نظر داشته‌اند ـ اینکه یك سبك تصویری خاص ازخصوصیات مشترك همه فیلم‌های‌متنوعی است که می‌توان تحت این عنوان آورد . هیچ توضیح و تفسیر سیاسی یا اجتماعی مانند آرمان‌باختگی پس از جنگ ، هراس از بمب ، یا بیگانگی با جامعه ، نمی‌تواند فیلم‌هائی چون **«غرامت مضاعف»** ، **«لورا»** ، **«درمکانی دورافتاده»** ، و **«کومبوی بزرگ»** را که بسیار نامشابه ولی بی چون وچرا از گروه فیلمهای جنائی‌پلیسی‌هستند بهم بپیوندد وجهان‌بینی‌خاص فیلم‌های جنائی پلیسی‌که ترس ازفضای بسته ، ترس‌های بی‌اساس روانی ، یأس و نی‌هیلیسم از مشخصات آنست نه از طریق گفتگوهای بریده وموجز بیان می‌گردید و نه توسط داستان‌های پیچیده واغلب لاینحل ، بلکه تنها به کمك سبك تصویری مشخص فیلم .

اما چگونه درباره این سبك سخن‌خواهیم گفت ؟ وقتی فیلمها دردسترس نباشد جداکردن عناصر مخصوص سبك فیلم‌های جنائی و پلیسی و بررسی کیفیت تأثیر آنها مشکل است . بعلاوه با آنکه منتقدین و دانشجویان فیلم از نما و تصویر صحبت می‌کنند ، ما هنوز فاقد زبان مشخصی برای انتقال این اندیشه های بصری هستیم . دراین مقاله‌کوشش شده‌است اصطلاحاتی که نزدیك به پنجاه‌سال مورداستفاده‌کارگردانان و فیلمبرداران هالیوود بوده است در یك مبحث انتقادی بکار گرفته شود. شاید این گام نخستین مناسبی برای فراهم ساختن یك چنین زبان انتقادی باشد . این مقاله نه به قصد طرح و بررسی همه مسائل نگاشته شده و نه با تظاهر به انعطاف ناپذیر بودن اصطلاحات . این‌تنها بحثی است ـ همراه با تصاویر درشت شده‌ای ازبرخی ازفیلمها ـ درباره برخی‌ازویژگی‌های بصری سبك فیلم‌های جنائی پلیسی : بچه جهت این ویژگیهابکاربرده میشد ، چگونه درتماشاگر تأثیر می‌گذاشت وآنها را بچه نام می‌توانیم بخوانیم .

سبك فیلمبرداری فیلم‌های جنائی ، پلیسی – نورپردازی و استفاده غیرسنتی از دوربین

دریك صحنه فیلمبرداری ساده سه نوع نور بکار برده می‌شود که سینماگران آنهارا **«نوراصلی»**[1] – **نوردوم (برای ملایم کردن سایه‌ها)**[2] **و نوری که از بالا و پشت به سوژه می‌تابد**[3] عنوان میکنند ، **نور اصلی** منبع عمده نور است کـه معمولاً از بالا و از یکی دو طرف دوربین روی بازیگر تابانده می‌شد . **نور اصلی** معمولاً نور تند ومستقیمی است که سایه روشنهای شدیدی بوجود می‌آورد . **نور دوم** که منبع آن معمولاً نزدیك دوربین قـرار دارد ، نور ملایم ، پخش شده یا غیر مستقیمی است که سایه‌های تند نور اصلی را پر می‌کند. وبالاخره نوری که از بالا و پشت‌سر به سوژه می‌تابد است که از پشت سر یا بالا روی بازیگر تابانده می‌شد که نقاط نورانی جالبی به تصویر می‌افزاید و معمولاً بازیگر را از زمینه صحنه متمایز می‌سازد .

تکنیك نورپردازی معمولی که دراوایل دهۀ پنجم بوجود آمد **نورپردازی با اختلاف نور زیاد** خوانده می‌شود که در آن نسبت **نور اصلی** به **نور دوم** کوچك است . بعبارت دیگر **نور دوم** آن قدر قوی است که سایه‌های تند **نور اصلی** را بقدر کافی ملایم می‌کند . این روش نورپردازی صورت بازیگـر را بطور مطبوع وهمه‌جانبه و بدون سایه‌های غیرطبیعی و اغراق شده نشان می‌دهد و باصطلاح روشی واقعیت‌گرایانه‌است. تکنیك‌نورپردازی فیلم‌های جنائی، پلیسی **نورپردازی بااختلاف نورکم‌است.** نسبت **نور اصلی** به **نور دوم** بسیار زیاد و تضاد بین مناطق روشن‌وتاریك تصویربسیارشدیداست. برخلاف**نورپردازی با اختلاف زیاد**که‌می‌کوشد تصویر را بطور یکنواخت و ملایم روشن کند، **نورپردازی با اختلاف کم** سبك فیلم پلیسی و جنائی سایه و روشن را در مقابل یکدیگرقرار می‌دهد و صورت بازیگر ، اطاق ، منظره شهرـ ودریك معنی انگیـزه و شخصیت حقیقی بازیگران ـ را در سایه و تاریکی می‌پوشاند و اشاره به مرموز و ناشناخته بودن آنها دارد .

روش **نورپردازی با اختلاف نورکم** سبك فیلم جنائی پلیسی حتی برای فیلمبرداری از اکتریس‌های مشهور که تصاویر درشت آنها معمولاً با نور ملایم (با قرار دادن تور وسایر وسایل پخش نور جلوی عدسی) فیلمبرداری می‌شد ، نیزبکارمی‌رفت . چهره زنانی‌که درنور ملایم ظریف و شکننده بنظر می‌آمـد ، در **نور پردازی با اختلاف** نور کم سبك فیلم جنائی و پلیسی زیبائی سطحی و پیکره‌گونه‌ای‌می‌یافت که اغوا کننده و در عین حال نفوذناپذیـر می‌نمود .

عادی‌ترین و سنتی‌ترین وضع قراردادن منابع نور ، روش **«نورپردازی‌سه چهارم»**[6] نامیده می‌شود . دراین روش نور اصلی بالا و درکناردوربین با زاویه ۴۵ درجه به صورت بازیگر تابانده می‌شود و **نور دوم** پائین ونزدیك به دوربین قرار دارد . از آنجا کـه چهره متوازن و زیبائی که بدین ترتیب بدست‌می‌آید در تضاد با احساس جنون ، حالت هذیان آلود واحساس خطر مخصوص فیلم جنائی ، پلیسی

است . سازندگان فیلم جنائی ، پلیسی برای بدست آوردن طرحهای غیر عادی از بازی سایه وروشن ، نور اصلی ، **نور دوم** ونور پشت سر را در هر نقطه قابل تصوری که به فکرشان می‌رسید قرار می‌دادند . حذف **نور دوم** سبب می‌گردد قسمتهائی از تصویر در سیاهی مطلق پنهان شود ونقاط نورانی تند و غریبی بر چهره شخصیت‌های خطرناك و دیوانه پدیدار گردد . نور اصلی را می‌توان پشت سر یا یك سوی بازیگر قرار داد که در این وضعیت آن را نوری که برای بخش بزرگتری از سوژه استفاده می‌شود[7] می‌نامند یا می‌توان آن را پائین یا بالای سر بازیگر قرارداد و سایه‌های غیرعادی و حالتهای غیرعادی در چهره بازیگر ایجاد کرد . ممکن است بازیگران یك صحنه را در تاریکی کامل یا دربرابر یك زمینه نورانی بازی کنند .

بطورکلی ویژگی عمده فیلمبرداری سبك فیلم جنائی ، پلیسی تضاد شدید نقاط سایه و روشن است : نقاط روشن کوچکی که سیاهی از هرطرف آنهارا احاطه کرده و چنین می‌نماید که بزودی درآن غرق خواهند شد . چهره‌ها با **نورپردازی با اختلاف نورکم** فیلمبرداری‌می‌شد، صحنه‌های داخلی همیشه تاریك همراه باسایه‌های تهدیدکننده روی دیوارها بود و صحنه‌های خارجی شب واقعاً در شب‌گرفته می‌شد پیش از فیلم جنائی ، پلیسی صحنه‌های شب **فیلمبرداری ازصحنه شب درروز**[8] فیلمبرداری می‌شد، بعبارت دیگر صحنه‌های **شب در روز روشن** با قراردادن فیلتر تیره جلوی عدسی و کم کرن مقدار نوری که وارد دوربین می‌شد ، فیلمبرداری می‌گردید . هنگام فیلمبرداری صحنه‌های شب درشب لازم است که نور مصنوعی برای روشن کردن قسمتهائی از تصویر که باید روشن باشد، تابانده شود . نتیجه این روش فیلمبرداری ، پدید آمدن تضاد شدید بین نور و تاریکی است؛ مثلاً آسمان کاملاً سیاه و قیرگون درمی‌آید؛ حال آنکه درفیلمبرداری ازصحنه شب در روز آسمان خاکستری است . با آنکه فیلمبرداری صحنه‌های شب در شب بسیار گرانتر از روش «روز بجای شب» در می‌آید تقریباً هر فیلم پلیسی ، جنائی حتی فیلمهای کم هزینه برای حفظ کیفیت اساسی فیلم جنائی ، پلیسی «شب بجای شب» ، فیلمبرداری می‌شد .

یکی دیگر از ویژگیهای فیلمبرداری سبك فیلم جنائی ، پلیسی ، عمق بیشتر حوزه دید است مثلاً دربسیاری از نماهای درشت یا متوسط لازم بود که عدسی برای زمینه صحنه تنظیم گردد بطوریکه همه بازیگران و اشیاء صحنه به یکسان روشن و مشخص دیده شوند . بدین‌ترتیب دنیای تصویری فیلم بصورت محیط بسته‌ای درمی‌آید ودرآن هربازیگر بصورت‌بخشی ازیك محیط بی‌تفاوت است‌که پس از نابودی او به هستی تغییرناپذیر خود ادامه خواهد داد؛ کنش و واکنش بین انسان ونیروهائی‌که محیط فیلم جنائی، پلیسی نماینده آنست ، همیشه‌کاملاً آشکار است . بخاطر کیفیت خاص عدسی دوربین ، عمق صحنه را می‌توان بدو روش افزود : افزایش مقدار نوری که وارد عدسی می‌شود یا استفاده از یك عدسی با طول‌کانونی بیشتر . و ازآنجاکه فیلم پلیسی ، جنائی اساساً متکی به **نورپردازی با اختلاف نور کم** است ، استفاده از عدسی های زاویه‌باز «وایدانگل» اجتناب‌ناپذیر بود .

عدسی زاویه‌باز «وایدانگل» علاوه بر افزودن عمق صحنه دارای خاصیت تحریف‌شکل است که با تکامل فیلمبرداری فیلم جنائی ، پلیسی بعنوان یك وسیله بیان هنری بکارگرفته شد . وقتی اشیاء یا صورت بازیگران به‌دوربین نزدیك می‌شود ، بطرزی غیر طبیعی برجسته می‌نماید . (اولین‌نما از کوئین لان در «تماس شیطان» نمونه اغراق شده‌ای از بهره‌برداری هنری از این خاصیت است .)دربسیاری از آثار پلیسی ، جنائی از این خاصیت‌برای‌تحریف صورت گانگستر و سیاستمداران درنماهای درشت و یا برای نشان دادن وحشت در چهره قهرمانی که نیروهای سرنوشت حلقه محاصره را گرد او تنگ کرده‌اند ، استفاده شده است . گذشته ازاین عدسی زاویه باز «وایدانگل» برعکس عدسی‌های بلند تله فوتو که برای ایجاد فاصله بین تماشاگر و صحنه بکار برده می‌شود، این خاصیت را دارد که تماشاگر را به داخل صحنه‌بکشاند و اورا با حادثه وعواطف‌بازیگران درگیر سازد .

سبك کارگردانی درفیلم جنائی ، پلیسی : میزانسن‌های غیرسنتی

علاوه بر سبك فیلمبرداری خاص فیلم جنائی ، پلیسی ، برخی ازکارگردانان برجسته این سبك ازمیزانسن‌خاصی‌برای‌برهم‌زدن‌آرامش تماشاگر وشرکت دادن او در وضعیت قهرمان فیلم استفاده می‌کنند . در فیلمهای این دسته ازکارگردانان توازن اشیاء داخل کادر اغلب کیفیت دلهره‌آور و مضطرب‌کننده‌ای دارد . اصولی که از نقاشی رنسانس گرفته شده وبرای ایجاد صحنه‌های هماهنگ سرگوشه‌ای درنماهای سه نفری و نماهای متوازن دونفری بکار برده می‌شد ، درفیلم جنائی ، پلیسی جائی ندارد . برعکس کمپوزیسیون‌ها اغلب دور از ذهن و زوایا غیر عادی است ووضع قرار گرفتن افراد در صحنه حالت متزلزل و نا امنی دارد که هر لحظه ممکن است بشدت تغییر کند . شخصیت‌ها اغلب در فضاهای بسته و خفقان‌آور در محاصره در ، پنجره ، پلکان ، و بیش از همه سایه‌ها هستند که آنها را از دیگران ودنیا یا از احساسات خود جدا می‌سازد . و اشیاء چنین می‌نماید که بسوی سطح پرده هجوم می‌آورند که قدرت و اهمیتی بیش از انسانها بدست گیرند .

دربسیاری از صحنه‌ها اشیاء از عوامل اساسی توازن تصویری صحنه هستند و درنتیجه اهمیت بیشتری کسب می‌کنند . پرتره‌های قاب شده وتصاویر منعکس در آینه ، گذشته‌ازمفاهیم نمادی‌شان بعنوان نفس به دو نیم شده یاتصویری ازکمال مطلوب ، گاهی فقط بخاطر اینکه موقعیت تصویری برجسته‌ای دارند ، بصورت نشانه‌هائی از آینده شوم درمی‌آیند . نماهای دوگانه از یك بازیگر و تصویرش در آینه یا سایه‌اش بردیوار در فیلم جنائی ، پلیسی بسیار است . این تصاویر علی‌رغم توازن تصویری سطحی‌شان در طول‌فیلم‌وقتی‌که همزاد[9] برخلاف ظاهرش فاقد هستی نمایانده می‌شود ویا برعکس بصورت نفس مسلط و مخرب درمی‌آید، ثبات خودرا از دست می‌دهند . پرتره‌های زنان در ابتدا بنظر می‌رسد منعکس کننده آن جنبه از خصوصیات بی‌خطر و ضعیف زنانه باشند که قهرمانان مرد فریفته آن می‌گردند . اما وقتی درطول فیلم نیروهای منعکس شده در نقاشی به پلیدی گوشت و خون نزدیکتر می‌شود ، کمپوزیسیونهائی که توازن آنها متکی به طرح مستطیلی نقاشی بوده است ، درهم فرو می‌ریزد و چهره خاموش و دانای نقاشی یادآور طبیعت خطرناك یك زن واقعی می‌شود .

درتعیین فاصله دوربین نیزکارگردانان فیلم جنائی ، پلیسی ازنماهای متداول درشت ، متوسط و دور منحرف مـی‌شوند . اغلب در فیلمهای آنها نماهای دور که موقعیت صحنه را نشان دهد ، حذف می‌شود و تماشاگر وسیله‌ای برای تشخیص موقعیت دردست ندارد . نماهای درشت از فاصله خیلی نزدیك گرفته می‌شود بطوریکه فقط سروچانه بازیگر در کادر قرار می‌گیرد و کیفیت خفقان‌آوری که بیان‌کننده ترس از فضای بسته است ایجاد می‌کند. اینگونه نماها گاهی برای نشان‌دادن یك‌شخصیت‌خطرناك و گاهی نیز برای نمایش رابطه نزدیك و در معرض خطر یك زوج فراری بکار می‌رود. احتمالاً نمونه کامل نمای سبك جنائی ــ پلیسی نمای دور اززاویه بسیار بالا است که حاکی از گریزناپذیری سرنوشت است و قهرمان فیلم را همچون موشی گرفتار در یك دالان پیچ در پیچ نشان می‌دهد . در مورد پیوند فیلم نیز کارگردانان فیلم جنائی ، پلیسی سبك مخصوصی دارند و اغلب نماهائی با زوایا و فواصل دوربین بسیار متفاوت را بدنبال یکدیگر می‌آورند .

مثلاً از یك نمای درشت به یك نمای دور از ارتفاع بسیار زیاد از مردی که در یك خیابان تاریك مورد تعقیب است قطع می‌کردند.

در فیلم جنائی، پلیسی دوربین بندرت حرکت می‌کند، شاید به علت هزینه زیاداستفاده از ریل وجرثقیل وشاید هم به این علت که کارگردان فیلم جنائی، پلیسی قطع از یك نمای درشت به یك نمای دور از ارتفاع زیاد را بیشتر از حرکت آرام دوربین مناسب روحیه فیلم خود می‌یافت. حرکت گاه به گاه دوربین با دقت و با در نظر گرفتن ارتباط آن با احساسات شخصیت‌ها بکار برده می‌شد. نمونه حرکت دوربین درفیلم جنائی، پلیسی، نماهائی است که دوربین ناگهان بعقب می‌کشد ومردی درحال فرار را آشکار می‌سازد. بدین ترتیب دوربین تماشاگران را یکباره درتکاپو وهیجان صحنه وهراس مردکه درحال‌فراربطرف‌نیروهای (مرئی یا نامرئی) تعقیب‌کننده نگاه می‌کند، درگیر می‌سازد. دوربین **لانگ، ری وپرمینجر** اغلب مختصر به جلو یا عقب حرکت می‌کنندکه بزحمت احساس می‌شود ولی بطرز ظریفی ثبات یك‌کمپوزیسیون را درهم می‌ریزد ویا با تأکید بیشتر بریك شخصیت توجه ما را به او جلب می‌کند.

بطورکلی محیط بصری‌فیلم جنائی، پلیسی دنیای بی ثباتی است که در آن هیچ شخصیت اساس اخلاقی استواری که به اطمینان آن زندگی کند دراختیار ندارد. هر کوشش برای دست‌یافتن به امنیت واطمینان توسط فیلمبرداری و میزانسن غیرسنتی بیهوده نمایانده می‌شود. درست و غلط کیفیتی نسبی می‌یابد و تابع همان‌تزلزل وگسیختگی می‌گرددکه نورپردازی و زاویه دوربین به نماها می‌دهد. ارزش‌های اخلاقی مانند هویت شخصیت‌های سایه مانندی که بین‌نور و تاریکی در حرکتند، پیوسته در تغییر است و در هرلحظه باید از نو تعریف شود. ودر برجسته‌ترین نمونه‌های فیلم جنائی، پلیسی همچنانکه رشته داستان آشفته و از هم گسیخته می‌گردد، روابط متزلزل شخصیت با خود ودیگران نیز تابع سبك بصری متزلزل فیلم می‌شود.



هیاکل تیره یك زن ویك مرد برزمینه نورانی دود غلیظ درآخرین صحنه **«کومبوی بزرگ» بصورت** نمادی از زن ومرد امروز ومحیط اطراف بصورت تصویری انتزاعی ازدنیای زیرین عصر درمی‌آید.





«ضربه بزرگ» (The Big Heat) بالا: نورپردازی روشن برای نشان‌دادن زندگی عادی و روزمره گلن‌فورد و همسرش. پائین: نورپردازی تیره برای نشان‌دادن زنی‌که ساکن «دنیای دیگر» است. سایه‌ها اشاره به چیزهای شوم، ناشناخته وپنهان دارد.



غرامت مضاعف. نورپردازی مستقیم به چهره باربارا استانویك زیبائی سطحی نقاب‌گونه وخشکی می‌دهد. درعوض فردمك موری سردوگرم چشیده نرم‌تر و زخم‌پذیرتر می‌نماید.

* Film Noir.
1 - Key-light.
2 - Fill-light.
3 - Back-light.
4 - High-key lighting.
5 - Low-key lighting.
6 - Three-quarter lighting.
7 - Kick-light.
8 - Day-for-night.
9 - Doppelgänger.



ماتی وشوهرش در«آنها درشب زندگی‌می‌کنند» . تضاد بین مناطق روشن و تاریك دوشخصیت را درفضا ازیکدیگر جدا می‌کند . ماتی‌که برای آزادی شوهرش خبرچینی‌کرده‌است، هیچوقت اورابدست نخواهدآورد.





«آنها درشب زندگی می‌کنند» . سمت چپ : نورپردازی مستقیم برچهره بی‌آرایش‌کاتی او دانل به صورتش حالت خشم وبدبینی می‌دهد . سمت راست : همان هنرپیشه درنور ملایم پخش شده ؛ احساس نزدیکی دوبازیگر بااستفاده ازنمای بسیار نزدیك ودرشت منتقل می‌گردد



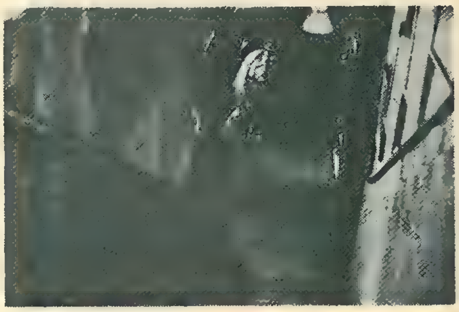
«ضربه بزرگ». دراولین نما از لی‌ماروین استفاده از نور غیرمتداول اورا بعنوان نیروئی‌تهدیدکننده معرفی می‌کند. محدودیت عمق صحنه وبرگشتن سرهنرپیشه به‌طرف دوربین تصویرش را قدرتمند ومسلط برصحنه می‌نمایاند .



فورد وگراهام در«ضربه بزرگ» توسط سایه‌های روی‌دیوارکه پلی بین‌نگاهشان ایجاد می‌کند ، بیکدیگر می‌پیوندند .



باربارا استانویك زیرآسمان سیاه یك صحنه شب - برای شب در «غرامت مضاعف» .



« شهروشب » . خطوط‌گستاخانه اجزای ساختمان که تا عمق صحنه ادامه می‌یابد ، اهمیت پیکر ریچارد ویدمارك را ازنظرکمپوزیسیون به حداقل می‌رساند .



« تپه‌های سیرا » (High Sierra) . بوگارت سرانجام درمی‌یابدکه عاشق ایدا لوپینوست . نور اصلی اززاویه پائین نورتندی ایجاد می‌کندکه درآن‌احساسات درونی شخصیت‌ها برملا می‌گردد .



« درمکانی دورافتاده » . نورپردازی روشن‌ازپائین کیفیت شوم وبیمارگونه‌ای به‌چهره همفری بوگارت می‌دهد .





« درمکانی دورافتاده » . سمت چپ : یکی ازموارد استثنائی استفاده ازنمای دونفری متوازن . بوگارت وگراهام موقتاً احساس امنیت وآرامش می‌کنند . با ورود پلیس که درتعقیب آنهاست این نما به یك نمای دونفره مضطرب‌کننده (عکس سمت چپ) قطع می‌شود . نمای بسیار درشت از دو بازیگر از برهم‌خوردن آرامش آنها بیان می‌کند .



« شهروشب » . درنمائی‌که صاحب‌کاباره تصمیم می‌گیرد «کلك هاری را بکند» ، نور تند ازسمت راست سایه‌های شوم ونامطبوعی درسمت چپ چهره او ایجاد می‌کند .



دراین نما ازفیلم « برزمین خطرناك » زبونی مجرم بدام افتاده ازطریق عدم توازن تصویر (هیاکل سنگین وایستاده دوپلیس درسمت‌چپ‌وبالا واندام‌کوچك وسبك مجرم درسمت راست وپائین) نشان‌داده می‌شود .



«ورای شکی منطقی» . وضعیت نامتعادل این‌زوج عاشق دریك تصویر نامتوازن عادی‌بودن روابط آنها را مشکوك می‌نمایاند .



« درمکانی دورافتاده » . نمای بسیار درشت از چشم‌های بوگارت‌که تاریکی شب آنها را محصورکرده است .





سمت چپ : دراین نما ازفیلم «شب و شهر» شبکه پیچیده درها وپنجره‌ها ، تضاد نور وتفاوت عمق صحنه زن ومرد را ازیکدیگر جدا می‌کند . سمت راست : دراین نما از « مکانی دورافتاده » خط مورب نگاه دوشخصیت تنها ومحصور درخطوط افقی وعمودی‌کمپوزیسیون ، آنها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد .



رالف میکر درمحاصره مارپیچ پله‌کان دریك نمای رو به پائین ازفیلم « مرا مرگبار ببوس » .



درفیلم « قاتلین » سایه ادموند اوبراین که اشاره‌ای بریك نفس برتر است با خود بازیگر یك نمای دونفره می‌سازد .



تصاویر متعدد گلوریا گراهام در « ضربه بزرگ » اشاره برشخصیت دیگر او داردکه طی فیلم آشکار می‌گردد .



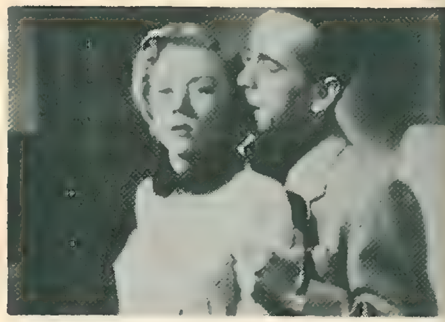
دانا آندروز درچهارچوب یك قفسه شیشه‌ای در « لورا » . اشیاء نزدیك به‌سطح صحنه درعین‌حال محدودکننده ونشان‌دهنده وضعیت متزلزلی است‌که هرلحظه ممکن‌است درهم فروریزد .



یك‌نمای زاویه پائین‌ازفیلم« درمکانی‌دورافتاده » خطر هم‌جنس‌طلبی ازطرف ماساژدهنده گراهام را تأکید می‌کند .



« زن کنار پنجره » . دراین نما پرتره روی دیوار بخاطر موقعیت برجسته‌اش درکمپوزیسیون وضعیت یك مشاهده‌گر مسلط برصحنه‌را دارد. تصاویرمکرر «جوآن‌بنت» درآینه اشاره برنفس برتر داردکه‌درپایان فیلم آشکار می‌گردد .





حرکت‌دوربین به جلو نمای‌درشت‌دونفره‌ای تشکیل می‌دهدکه گویای وحشت وترس‌گراهام ازفضای محدود این صحنه از فیلم « در مکانی دورافتاده » حس می‌کند .



یك نمای رو به پائین ازبالای شانه کاتی اودانل بطرف فارلی‌گرینجر برتری اخلاقی اورا درابتدای فیلم «آنها درشب زندگی می‌کنند» بیان می‌کند .



یك‌نمای درشت بسیارنزدیك ویژگی‌های غیرعادی چهره هووارد داسیلوا را درآخرین صحنه از «آنها در شب زندگی می‌کنند» برجسته‌تر می‌نمایاند .

فرانسیس فورد کاپولا: دوپدرخوانده، بهتر از یکی نیست؟...

FRANCIS FORD COPPOLA

قدی متوسط، جثه‌ای فربه و ریشی سیاه و انبوه دارد. اورا به سینماگران موج نوی سینمای آمریکا نسبت می‌دهند. چندان مسن نیست (متولد ۱۹۳۹ و ۳۵ ساله است)، ولی کارنامه مفصلی دارد. اورا با «پدرخوانده» پرفروشترین فیلم تاریخ سینما (۱۴۲ میلیون دلار، طبق آخرین آمار) کشف‌کردند، اما تا قبل از آن، تعدادی فیلم ساخته وچند فیلمنامه معروف هم نوشته است. آخرین فیلمش «مکالمه» است وعلاوه بر آن درحال‌فیلمبرداری قسمت دوم «پدرخوانده» نیزهست. ازاو اخیراً سه مقاله درسه نشریه مختلف به چاپ رسیدکه یکی گفتگوی او درباره آخرین‌فیلم نمایش داده شده‌اش «مکالمه» در Filmmaker Newsletter بود، یکی درنشریه سیاسی New Times بود، وسومی مطلب جامع وکاملتری درباره زندگینامه، افکار وشخصیت «سینمایی - اجتماعی» او درماهنامه «سانفرانسیسکو» - که مطلب حاضر، برگردان دومقاله آخر است.

سعید صالحی

سال گذشته‌که «فرانسیس فورد کاپولا» برای شرکت درمراسم چهل‌وپنجمین دوره‌جوایز «اسکار» به‌لوس‌آنجلس رفت، انتظار داشت جایزه بهترین کارگردان سال‌را برای فیلم «پدر خوانده» دریافت کند اما وقتی «پدرخوانده» بعنوان بهترین فیلم سال انتخاب شد، کاپولا، دیگر رغبتی برای دریافت جایزه‌کارگردانی از خود نشان نداد. اصلاً «فرانسیس فوردکاپولا» آدم محبوبی درهالیوود نیست. پنج سال قبل که‌آستانه شهرلوس‌آنجلس را برای‌ترك همیشگی بوسه زد، درسانفرانسیسکو مستقر شد وازآن تاریخ ببعد فیلمهایش را از دروازه‌های این شهر به بیرون صادرکرده‌است. چون برای فیلمسازی احتیاجی نیست‌که حتماً در بورلی‌هیلز زندگی کرد.

او جایزه بهترین کارگردانی سال‌را به «باب فاس» کارگردان «کاباره» باخت، اما آکادمی نتوانست ازاهدای جایزه بهترین‌فیلمنامه نویس سال به‌او خودداری‌کند. درواقع این دومین جایزه او پس ازنگارش فیلمنامه «پاتون» درسن ۲۴ سالگی، ظرف یك مدت چهارساله‌بود.

فرانسیس‌کاپولا، درنیویورك، دریکی از بخش‌های میانی «کوئینز» و «لانگ آیلند» بزرگ شد، یکی ازسه فرزند خانواده‌اش بود، وقتی هشت‌ساله بود، بامنطبق‌کردن صدا وتصویر توسط‌ضبط صوت‌وپروژکتورهشت‌میلی‌متری‌اش، علاقه خودرا به‌سینما شکوفان‌کرد. یکسال بعد Polio گرفت وازجمع بچه‌های دیگر جداشد. درهمین هنگام به‌او یك‌پروژکتور ۱۶ میلی‌متری داده شد واو نخستین‌کارش‌را درسینما آغازکرد.

تحصیلاتش را در رشته «دراما» درکالج Hofstra تعقیب کرد، و بعد به یك مدرسه خصوصی در Hempstead لانگ آیلند رفت.

«من یك‌کودك متوسط بودم، برادری داشتم‌که خیلی خوش قیافه بود وخواهری‌که بسیار زیبا بود. در دوران مدرسه کار مهمی صورت ندادم، اما برادرم نابغه بود...»

هنگامیکه فیلمسازی درهالیوود کارمشکل و دشواری بود، او شروع به‌تهیه فیلمهای سینمایی‌کرد. درمدرسه بعنوان رئیس یك بخش کمدی و دراما انتخاب شد. با علاقمندی‌که از خود نشان داد، اولیای مدرسه معتقد شدندکه باید بودجه‌ای منظورکرد تاراهبرش شاگردان مدرسه باشند. «کاپولا» دراین‌هنگام یك‌موزیکال نوشته وکارگردانی‌کرد و با جرأت بسیارتوانست یك ارکستر حرفه‌ای‌را برای شب افتتاح به‌مدرسه بیاورد.

«کاپولا» بیست ویکساله بودکه به‌هالیوود رفت. در UCLA، ابتدا دریك رستوران‌بعنوان متصدی جمع‌آوری ظرفها مشغول بکار شد، و بعد درتلویزیون NBC باسمت پستچی‌کارش را ادامه داد ودرهمان هنگام دوتا فیلمنامه برای فیلمهای لختی نوشت‌که بقول خودش «فقط برای آمادگی درساختن فیلم» بود.

«درآن روزها، بطرز بدی می‌خواستم همه چیزرا به‌فیلمسازی ختم‌کنم، کار تا دیر وقت، بی‌خوابی و...»

«UCLA دوتا فیلم بزرگ دردست تهیه گرفت‌که فیلمنامه یکی‌را من نوشتم، کاربزرگی که جایزه «ساموئل گلدوین» را هم دریافت‌کرد. برای نوشتن این فیلمنامه دو هزار دلار دستمزد گرفتم و یك هفته بعدهم به‌پنج هزار دلار فروختمش... تمام آن پول برای یك شب نوشتن بود».

کار اول «کاپولا» درصحنه کارهای حرفه‌ای، دستیاری «راجر کورمن» در تهیه یکی ازفیلمهایش بود. **«کورمن، گفت، خب تو برای من میلیون ساعت‌کار خواهی‌کرد، من هیچکدام ازایده‌های ترا نمی‌خواهم، فقط کارهارا درست انجام بده، احتمالاً دو هزار دلار بتو پرداخت خواهم‌کرد.»** اما هنگامیکه مقداری ازهمان پول توسط «کورمن» بلعیده شد، کاپولا ــ هنوز شاگرد مدرسه ــ ترجیح داد بعنوان متصدی صدا درساخته «کورمن» بنام «قهرمانان جوان» کارکند و بااو از در صحبت درآیدکه بیست هزاردلار روی‌فیلم "Dementia 13" که درواقع پایان نامه تحصیلی‌اش بود، سرمایه‌گذاری کند، فیلمی‌که برای نخستین‌بار بعنوان تز تحصیلی، یك کار تجاری‌هم محسوب می‌شد. سپس او بیست هزار دلار دیگر ازطریق فروش فیلمنامه‌ایکه هنوز به‌نگارش درنیامده بود، ازیك تهیه‌کننده انگلیسی بدست آورد.

«من (راجر کورمن)را ازجریان مطلع کردم، درآنموقع او در روسیه بود و وقتی شنیدکه یکنفر ۲۰ هزار دلار برای تهیه فیلم پرداخت‌کرده‌است، حاضر به‌پرداخت ۲۰ هزار دلار مابقی شد و من توانستم «قهرمانان جوان» را با چهل هزار دلار بسازم».

این نشانه شخصیت بارز «کاپولا» بود. او هیچوقت برای اتفاق افتادن حوادث منتظر نمی‌ماند، بل پیش می‌رود تاحوادث‌را خلق‌کند. **«بیست هزار دلار پول داشتم‌که می‌توانستم باآن یك اتومبیل «فه‌راری» یا یك کشتی تفریحی بخرم، اما نمی‌توانستم باآن پول فیلم بسازم. لذا تصمیم گرفتم‌که باآن پول ریسك‌کنم و تمام پول‌را دربورس شرکت دهم تاصدهزار دلار**



بدست بیاورم ، ولی نتیجه رضایت‌بخش نبود!»

«وارنر ــ سون آرتز» بخاطر جایزه «ساموئل گلدوین» او ، تصمیم گرفت درنگارش فیلمنامه «انعکاس درچشمان طلایی» جایی برای او درنظر بگیرد . شاگردان مدرسه فیلم زاری می‌کردندکه او این‌کاررا قبول کند زیرا تاچانه درمنجلاب تجاری‌سازی فرو رفته بود .

وقتی فیلمنامه توسط‌کمپانی «وارنر»مورد بررسی قرارگرفت ، وهمه‌گفتند بسیار عالی‌است، پرسیدندکه این نابغه‌کیست ؟ او باید «دالتون ترامبو» باشدکه تحت نام جعلی دیگری این فیلمنامه‌را نوشته است . حقوقش بالا می‌رفت . کار بعدیش نگارش فیلمنامه‌ای بنام «این ملك متروك شده است» بود . (کارگردان این فیلم «سیدنی پولاك» بود ــ م) . حقوقش مجدداً اضافه شد . دراین هنگام فیلمنامه «آیا پاریس می‌سوزد؟»را عرضه کرد وآنرا به‌فرانسوی‌ها فروخت . حدود ١٦ نویسنده برای نگارش «آیا پاریس می‌سوزد ؟» (ساخته : رنه‌کلمان) ، با «کاپولا» همکاری داشتندکه او آنرا «شکست» می‌نامد . بعد برای سالم نگهداشتن خود ، شروع به‌نوشتن فیلمنامه «تو حالا پسر بزرگی هستی» کرد. کاررا نیمه تمام رهاکرد وبه‌استخدام‌دیگری درآمد . «من تمام پولهایم‌را ازدست داده بودم. ده هزار دلار به‌بانك قرض داشتم و از زن و دو بچه‌هم نگهداری می کردم . . . سپس «وارنر ــ سون‌آرتز» نگارش‌فیلمنامه «پسربزرگ ...» را به‌خودم واگذارکرد . به‌آرامی‌که آنرا نوشتم ، آنها آنرا پذیرفتند» . او مجدداً به‌راه اصلی بازگشت‌کرده‌بود ودراین هنگام‌کمپانی«فوکس» اورا برای نگارش فیلمنامه «پاتون» با پنجاه هزار دلار دستمزد فراخواند . بعداز نگارش «پاتون» (ساخته : فرانکلین شفنر) ، «کاپولا» قبول‌کردکه برای کارگردانی ونگارش فیلمنامه «تو حالا پسر بزرگی هستی» جمعاً هشتاد هزار دلار دستمزد بگیرد . ناگهان آنهائیکه او را «قابل خرید» می‌پنداشتند ، شروع به‌نامه‌پراکنی کردند . اما وقتی‌که او بعداً به‌قبول یك فیلم تجاری گردن نهاد زیرا به‌پولش احتیاج داشت ، اطرافیان گفتند : «کاپولا هیچوقت نخواهد توانست فیلم شخصی‌اش‌را بسازد»، گرچه او بعنوان یك‌کارگردان موفق ازمدرسه فیلم خارج شده بود .

«نقشه من تهیه دومین قسمت فیلم «پدر خوانده» بود . من باشرکای تجاری‌ام «ویلیام فریدکین» و «پیترباگدانوویچ» برای ساختن سه فیلم دیگر قرارداد دارم ، فیلمهایی‌که حتماً باید تجاری باشند ، من دیگر نمی‌خواهم‌فیلمهای هالیوودی بسازم . . .»

«کاپولا» ٢٨ ساله بودکه‌کمپانی «وارنر» چهارصد هزار دلار برای ساختن فیلم Mame (فیلمی‌که بعداً توسط «جی ساکز» کارگردانی و «لوسیل بال» و «رابرت پرستن» بازی شد و اینك روی پرده سینماهای آمریکاست ــ م) باو عرضه‌کرد . «کاپولا» پیشنهادرا قبول نکرد و تصمیم‌گرفت فیلم خودش بنام «مردم بارانی» را بسازد .

چند سال بعد ، درموزد فیلمهایش گفت :

در «پسر بزرگ . . .» میزان پولهایم‌رابااستفاده ازکارتهای اعتبار وسفته زیادکردم . بخودم گفتم‌که من درحال ساختن فیلم شخصی‌ام هستم ، «وارنر ــ سون آرتز» گفتند ما آنرا به وجه خوبی تهیه خواهیم‌کرد . چنین چیزی درمورد «مردم بارانی»هم اتفاق افتاده بود . یکروزجمعه به‌دفتر آنها قدم‌گذاشتم وگفتم‌که درحال رفتن به‌لانگ آیلند هستم و دوشنبه‌هم شروع‌به فیلمبرداری فیلمی خواهم‌کرد ، بشما نخواهم گفت‌که درباره چه خواهد بود ، نامش چیست و یافیلمنامه‌اش درچه موردیست زیرا هنوز فیلمنامه‌را ننوشته‌ام . بعد هواپیماگرفتم و بایك گروه کوچك عازم شدم . ما پولی نداشتیم ، اما فیلمبرداری‌را شروع‌کردیم ، بعد نماینده«وارنر» با ٧٥٠ هزار دلار آمد ومرا تنها گذاشت . مایل بودم‌که دو طرفه بازی‌کنم . اگر به‌لاس‌وگاس بروید وصد هزار دلار برنده شوید وآنرا تاپنج یا شش برابر بیشتر کنید ، پول بسیاری خواهید داشت . اما درهرلحظه ممکنست تمام پولها را ازدست بدهید . من همیشه زندگی‌را بدین نحو سپری‌کرده‌ام» .

دراین زمان شخصیت او از دو پاره کارگردان و نویسنده تشکیل شده بود :

«سانفرانسیسکورا برای ساکن شدن انتخاب‌کردم چون اجتماع شاعران بسیاری بوده است، آنچنان کوچك‌که می‌توانید بخشی ازآن باشید ، زنده و متحرك».

کمپانی «وارنر» اورا بعنوان فیلمسازی شناخته شده دید وبه‌او اجازه داد تامؤسسه «امریکن زئوتروپ»راتشکیل‌بدهد. دراین‌زمان «کاپولا» فیلم «رنگین‌کمان فینیان» را عرضه کرده بود . «مردم بارانی» فیلم دیگری بودکه بااکیپ فقیر وناشناسی تهیه شد وکلیه وسایل‌نیز سبك وقابل حمل بود بطوریکه همه‌را می‌شد در یك استیشن واگن جای داد . «کاپولا» ازبابت این جریان از «وارنر» دلچرکین شد .

دورنمای «کاپولا» ازاحداث «زئوتروپ» تهیه فیلم ، تحویل وسایل وایجاد فرصتی بود برای‌کارهای شخصی فیلمسازان‌وافرادی‌که‌هنوز شناخته نشده بودند ، همان‌کاری‌که «وارنر» سالهاست به‌آن علاقمندی نشان می‌دهد .

«دهها هزار ازمردم نوشتند وآمدند وفیلمشان‌را آوردند. درابتدا ، مثل استودیوهای هالیوود ، سعی‌کردیم آنهارا ببینیم . دریك‌مورد سه نفر بودندکه تنها کارشان خواندن این‌نامه‌ها وصحبت بامردم بود . این برنامه‌هارا تاهفت ماه ادامه دادم . اما مردم می‌خواستند وسایل ما را کرایه ، استفاده یا بدزدند . در اولین سال این برنامه ، حدود چهل هزار دلار ازوسایل‌پرارزش خودرا ازدست‌دادیم . این‌وضعیت واقعامسؤولیت بردار نبود. من‌هم بی‌نیاز نبودم ودریك مرحله انتقادی در دوره زندگیم قرار داشتم. بیشترمردم فکر می‌کردندکه من یك مجموعه جعلی ازهر چیز دیگر بودم» .

«وقتی به‌سانفرانسیسکو عزیمت کردم ، قصدم این بودکه هرگز فیلم تجارتی نسازم ؛ نیتی‌که قبل ازساختن«پدرخوانده» به‌ذهنم‌خطور کرده بود . علت اینکه خواستم به‌سانفرانسیسکو بروم وجزیی ازکل رمانتیکی آن بشوم ، ساختن فیلم دراینجابود. دراینجا می‌خواستم‌به‌فیلمسازان دیگر این شانس وموقعیت‌را بدهم تابه‌کارهای فیلمسازی خود ادامه بدهند . این نیت من بود . امـا وقتی ورشکست شدم ، فهمیدم‌که بیشتر جوانهایی‌که فکر می‌کردم‌کمك آنها هستم ، مشتی بی‌شعور هستندکه می‌خواستند ازمن سوء استفاده کنند» .

«من خطرناکترین کارهایی‌راکه یك مرد می‌تواند انجام دهد ، انجام دادم . من باروپاهای آنها بازی‌کردم، گفتم، خب، امریکن زئوتروپ و ما فیلمهای خوبی خواهیم ساخت و فیلمهای شخصی‌هم خواهیم ساخت . من اینکاررا کردم زیرا بدان اعتقاد داشتم . اما درپایان وقتی‌که نتوانستم تمام این‌برنامه‌را انجام بدهم، مسؤولیت روی سرم سنگینی‌کرد . سه میلیون دلار برای نگارش فیلمنامه روی جوانها باپول «وارنر» سرمایه‌گذاری‌کردم . این سه میلیون دلار، پولی بودکه من باید آنرا پس می‌دادم . وارنرها مرا تحت فشار قرار دادند . آنها مجبورم‌کردندکه «پدرخوانده»را بحساب نیاورم . . . لذا شروع بکار روی فیلمنامه‌های خودم کردم . مردم می‌خواستند به‌من احترام بگذارند وبیشتر دوستم بدارند . شاید وقتی ٦٠ ساله هستم و می‌توانم مرد پیری باشم، بتوانم دست ازاین‌کارها بردارم.

«کاپولا» بعد داستان «پیتر بارت» معاون تشکیلات‌کمپانی «پارامونت»راکه مسؤل آوردن او برای «پدرخوانده» بود ، تعریف می کند .

«او قبلاً برای «تایمز لوس آنجلس» می‌نوشت . برای دیدن من به‌کمپانی فوکس‌که درآنموقع مشغول نوشتن «پاتون» بودم ، آمد وبرای یك مصاحبه وقت‌گرفت زیرا می‌خواست مقاله‌ای درباره فیلمهای لختی بنویسد وشنیده‌بود که من چندتا ازآنهارا نوشته بودم. واین‌مقاله‌ای بود درباره اینکه چگونه جوانی‌که درحرفه فیلمهای لختی بود ، می‌خواست‌که آنرا بعنوان لحظه بزرگی ازکار فیلمنامه نویسی به حساب

بیاورد. وقتی مقاله‌را خواندم خیلی رنجیده خاطر ومتغیر شدم زیرا بدرون هفت سال کالج بازگشته بودم وحالا جوانی می‌گفت که من یك سازنده فیلمهای لختی بودم».

«کاپولا» بعداز امضای قرارداد برای «پدرخوانده» بااحتیاط بکارش ادامه داد. او بعداً معتقدشد که‌نگارش فیلمنامه «گتسبی‌بزرگ» کار مذبوحانه وبی‌موردی بود. («کاپولا» فیلمنامه «گتسبی بزرگ» نوشته «فیتز جرالد» را برای «جك کلیتون» فیلمساز انگلیسی نوشت که نوعی قصه عشق بودکه چندان توفیق تجارتی پیدا نکرد — م).

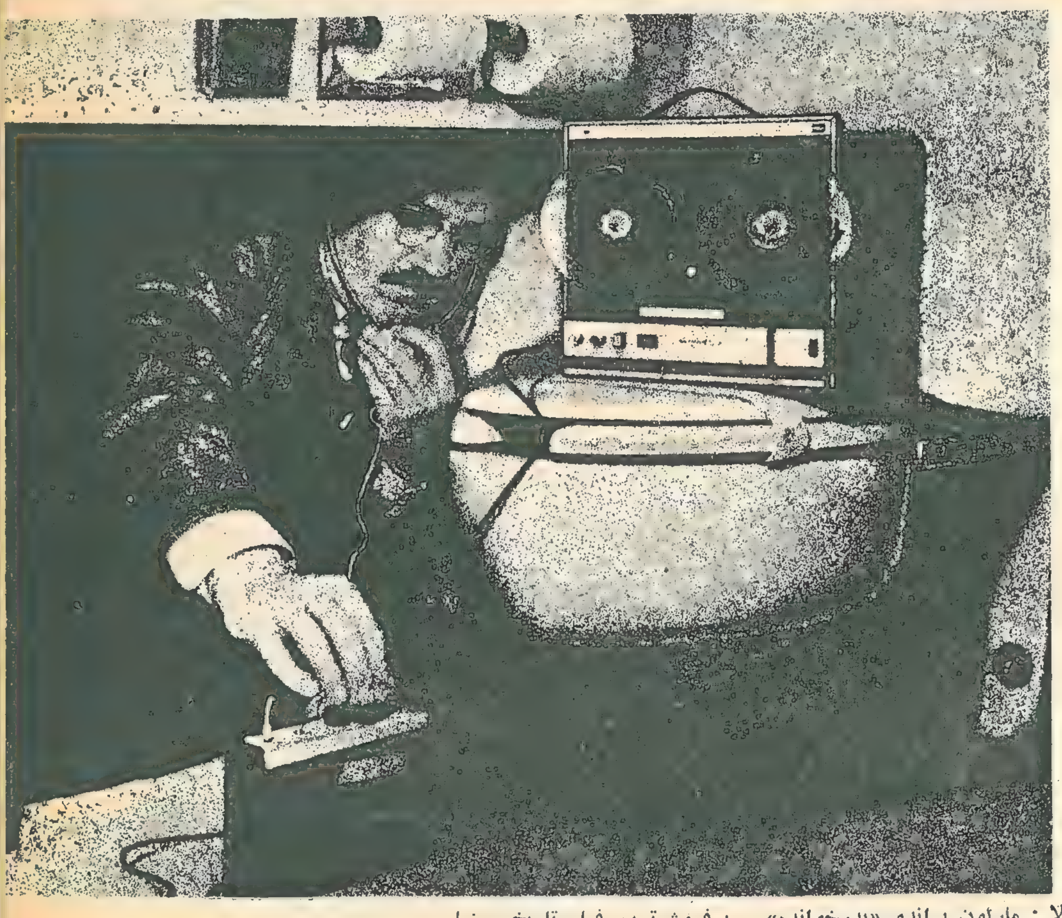
درهمان موقع، سالی بودکه او یك اپرا کارگردانی‌کرد، سه سناریو نوشت (پدرخوانده، گتسبی بزرگ، وفیلم دیگرش «مکالمه»، یك ساخته شخصی درباره یك دامگذار وسایل ترانزیستوری باشرکت «جین هاکمن»)، دو تا فیلم‌کارگردانی کرد و یك نمایشنامه‌هم برای «هنرستان تئاتر آمریکا» نوشت.

در اوقات آزادی‌اش، وقتی چیزی هست، «کاپولا» بدیدن فیلمها علاقه نشان می‌دهد وآنهارا دراتاق خصوصی سینماماننـدی‌که درطبقه زیرین خانه‌اش دارد، تماشا می‌کند. او تقریباً دوست دارد باهمسرش «النور» و دو پسرشان ودختری‌که سرپرستی‌اش‌را بعهده‌گرفته، همین برنامه‌را هرشب ادامه دهد.

گفته می‌شود «کاپولا» درباره صفحات پرحجم قسمت‌های «پدرخوانده» دلسرد شده‌است زیرا هردو قسمت این داستان، یك فیلم شش ساعته را تشکیل می‌دهند. کارگردانی «پدر خوانده» تلقی یك‌کار اشرافی برای «کاپولا» نبود، همه به‌استثنای مؤلف «ماریوپوزو» تمایلی به‌بازگشت «براندو» برای قسمت دوم نداشتند. اما همگی حتی «پوزو» دربازگشت «ال‌پاچینو» متفق بودند.

«آنها انرژی زیادی صرف کردند تا «براندو»را برای فیلم بگیرند. درمورد فیلم اول «رابرت ایوانز» (معاون اداری تشکیلات پارامونت — م) **درباره‌ای ازموارد مراالندوهگین کرد ولی این فقط او نبود. درحقیقت، بسیاری ازاعضای تهیه، حقیقتاً نمی‌دانستند چه چیزی درست وچه چیزی اشتباه بود. آنها حتی امروز نمی‌دانند چه‌چیزی موفق خواهد شد یاچه‌چیزی نه؛ آنها نمی‌دانند چه بسازند وچه نه؛ آنها نمی‌دانند چگونه آنرا بسازند وچگونه نه؛ هنوز آنها آن بالا هستند وکارشان اخذ تصمیم برای ساختن فیلم است؛ آنها وقتی باید احساس‌لطیفی نسبت به‌هرچیز داشته باشند، موضوع‌را خیلی جدی می‌گیرند. زیرا ساختن یك فیلم مثل اغواکردن یك زن است، شما نمی‌دانید آیا این عملی‌شدنی است یا نه».**





بالا: مارلون براندو «پدرخوانده» - پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما
پائین: جن هاکمن «مکالمه» - برندهٔ جایزه نخل طلای فستیوال کان






از راست به‌چپ: «ال پاچینو، جیمز کان، رابرت‌دو وال وجرج کازل» بازیگران فیلم «پدرخوانده دوم» بکارگردانی «فرانسیس فورد کاپولا»

«کاپولا» قبول کرد که «پدرخوانده» کار نخواهد کرد. مقابل در دفتر جنگ برپا بود وگفته می‌شد که «کازان» می‌خواهد سمت «کاپولا» را اشغال کند، استودیو می‌خواست قسمتهای سیسیلی فیلم درنیویورك فیلمبرداری شود، «کاپولا» هشتاد روز برای ضبط صحنه‌ها مهلت خواست ولی استودیو ۵۳ روز به‌او وقت داد و او به‌ناچار پشت برنامه باقی‌ماند. پارامونت حتی درپیوند فیلم‌هم اعتراض داشت.

«دراین شبها به‌تجربیات تازه‌ای دست پیدا کردم، راه رفتن‌های بعدازکار روی پیوند فیلم در بورلی هیلز، که وقتی فیلم آماده شد، براستی من تمام شده بودم. آنها می‌خواستند ازآن تنفر داشته باشند زیرا معتقد بودند که این ساخته مهیج را بطرزی کسالت‌بار وسنگین ساخته بودم که چهار نفر دریك اتاق تاریك صحبت‌می‌کردند...»

«درابتدا موفقیت فیلم مثل یك رویا بود. اما من منتظر تعبیر خواب چندین ساله‌ام برای جهانی شدن بودم؛ مثل کودکی که بخواهدهزار تاکوکاکولا بنوشد ولی یکی بیشتر نداشته باشد، مثل آنکه فلان ماشین‌را بخواهید ولی پولی نداشته باشید، لذا شما پیوسته درحال بالا آمدن هستید. شما باید سبك خودرا خودتان خلق کنید، مقررات خودرا خودتان وضع کنید. شما باید دوبرابر قویتر از شخصی باشید که **می‌داند درساعت ۹ صبح باید ازخواب بیدار شود تا برود بیرون وبرای پرداخت قرض‌هایش پول بسازد. این دلیل کوشش‌های من برای سلامت عقل ومیانه‌روی منست».**

«عاقبت دو سال قبل به‌برادوی بازگشتم ونام بزرگ خودرا دربالای نئون «پدرخوانده» دیدم. **این واقعاً خنده‌دار بود زیرا درجائیکه همه «اسکار»را بزمین می‌زنند، من برنده آن شدم. البته من آنرا به‌منظور خاصی می‌خواستم ومی‌دانستم آن چه بود... این برای من یکبار معنای خاصی پیداکرد. اما معنای آن به‌کودکی** من‌باز می‌گشت، **نمای‌فیلمی که بعداز«پدرخوانده دوم»خواهم ساخت، مسلماً برای عرضه به‌آکادمی هنرها نخواهد بود».**

برای «فرانسیس فورد کاپولا» افرادی‌که «اسکار»هارا صادر می‌کنند، آدمهایی گیج و حیرت‌آور هستند. برای آنها او یك خائن است، زیرا تعدادی فیلم‌کوچك ساخته است، و عضو اتحادیه‌هم نیست. آنها قادر بفهمیدن این‌نیستند که‌چرا هرکس که می‌خواهدکارنامه‌ای درزمینه‌فیلمسازی‌بسازد، مایل‌است ازاستودیوهای بزرگ هالیوودی آنها دور شود. یاچرا هرکس که‌می‌تواند درکار فیلمهای تجاری میلیونرشود، ازساختن این فیلمها دست می‌کشد. آنها این‌را نمی‌دانند و اورا نمی‌فهمند و چیزی‌که آنها نفهمند، ازآن وحشت دارند.

دیگران، فیلمسازان‌زیرزمینی، فیلمسازان جوان، بیانیه‌هایشان‌را از«کاپولا» اخذ می‌کنند ولی آنها اورا متهم می‌کنندکه درحال جلب فیلمسازان برای پایان بخشیدن به‌تهیه فیلمهای تجارتی است. برای آنها او یك آدم ریاکاراست که هنرش‌را مصالحه‌کرده است.

«مکالمه، کوششی برای بازگشت به‌این ایده است. آنرا هفت سال قبل نوشتم، قبل از جریان واترگیت، بعنوان یك فیلم روانی و ترسناك، نقشه من برای شروع فیلم این بودکه مکالمه‌ای بین دونفر درحالیکه درحال ضبط‌شدن هستند، دریك میدان عمومی شهر صورت می‌گیرد، اما بعد، بجای تعقیب آنها، بامردی که مکالمه‌را ضبط‌کرده است، ادامه پیدامی‌کند. من فکرکردم درحال نوشتن فیلمی درباره خلوت افراد هستم، اما درعین حال مشغول ساختن فیلمی درباره مسؤولیت‌هم بودم».

«من سعی‌کردم براحساسات «جین هاکمن» که می‌خواست فیلم دریك حد معمولی قرارداشته باشد، حکمفرما باشم. ما به «هکمن» اجازه دادیم تاصحنه‌های خودش‌را شخصاً تعیین کند. «مکالمه» هرگز نمی‌توانست تمام یا پخش شود اگر قبلاً قسمت اول«پدرخوانده»راکارگردانی نمی‌کردم. (کاپولا، برای ساختن «پدرخوانده» صدو پنجاه هزار دلار وپنج درصد ازفروش فیلم‌را دریافت می‌کندکه تاکنون بالغ‌بر ۷ میلیون دلار شده است ــ م).

زندگی «کاپولا» نسبت به‌شرکایش در کمپانی کارگردانها، «پیتر باگدانوویچ» و «ویلیام فریدکین» غیر قابل درك است. «باگدانوویچ» می‌گوید: **«من نمی‌فهمم او چه چیزی درمغزش دارد».** و «فریدکین» می‌گوید: **«آرزو می‌کنم فرانسیس صاحب ادراك بشود».** خودش می‌گوید: **«فرصت‌های بسیاری برای جا افتادن درمسیرهای غیر شکوهمند وجود دارد. اجرای حرفه‌ای«فن اینام»را بنام«دیداری از زن کهنسال» با «رجینا رسینك» و یك نمایشنامه از «نوئل کاوارد» بنام «زندگی خصوصی»راکه با بازیگران محلی ساخته شد، کارگردانی‌کردم ودرپائیز آینده‌هم تئاتری را باسیصد صندلی بازخواهم‌کردکه نامش‌را«روباه کوچك» گذاشته‌ام.** (وسائل دکوراسیون این محل ازحراجی چند سال قبل کمپانی فوکس تأمین شده است). **کارگردانان صحنه، همگی می‌خواهند فیلمساز بشوند، اما من می‌خواهم در راه دیگری کارکنم. ما سعی خواهیم‌کردکه موضوعات را باسرعت خودمان‌آماده‌کنیم وفکر صادرکردن برنامه‌هارا به برادوی، ازسر دور کنیم».**

«من دوست دارم بجای هرکاری، برای کارگردانان دیگر فیلمنامه بنویسم. پارامونت پول خوبی برای نسخه دوم فیلمنامه «گتسبی بزرگ» عرضه‌کرد. فیلمنامه اصلی این فیلم توسط «ترومن کاپوتی» (نویسنده چیره دست آمریکایی‌که از روی داستان او ــ درکمال خونسردی ــ فیلمی توسط «ریچارد بروکس» ساخته شد ــ م) **نوشته شده بودکه ایده‌های**





بالا : «فرانسیس فورد کاپولا» به‌هنگام تدارك صحنه‌ای‌ازفیلم«مکالمه»دریکی ازمیدانهای شهر «سانفرانسیسکو»
پائین : «جن هاکمن» درصحنه‌ای ازفیلم « مکالمه »

جالبی درش یافت می‌شد . مثل رجعت‌به‌گذشته‌ها وصحنه‌های رؤیا وخواب . اما استودیو آنرا رد کرد زیرا آنها برداشت خالص ودست نخورده نوول «فیتز جرالد» را می‌خواستند . آنچه «کاپولا» درباره این فیلم فکر می‌کند ، آرزوی کارگردانی آن بودکه توسط «جك کلیتون» صورت گرفت .

خطر دیگری‌که اینك «کاپولا» را تهدید می‌کند ، قسمت سه ساعته «پدرخوانده دوم» است‌که پیگیر قسمت اول ، بدون آنکه ارتباط اصلی از دست رفته باشد ، زندگی «مایکل کارلیونه»را در ۱۹۶۰ تعقیب می‌کند ، اما «پوزو» نویسنده کتاب ، قصد ندارد قبل از آماده شدن دنباله «پدرخوانده»، داستان دیگری درباره آن بنویسد . بازیگرهایی‌که قسمت اول‌را جان بخشیدند ، نقش‌هایشانرا ادامه می‌دهند ولی درمیانشان چهره‌های جدیدی‌هم بچشم می‌خورد: «رابرت دو نیرو» در نقش «ویتو کارلیونه» درغیبت «مارلون براندو»؛ «لی استراسبورگ» کارگردان مشهور روشهای فیلمسازی ، دراولین نقش سینمایی خود پس‌از سالها ؛ و «کارمن کاریدی» و «دنی دیلو» درنقش «روساتوس»، اولی باسابقه‌ای در «فصل قهرمانی» و دومی از اتاق رخت‌کن «طبل‌را آهسته بنواز».

بـرای تهیه قسمت دوم «پدرخوانده» ، دوشرکت بزرگ نفتی آمریکا «گلف و وسترن» سرمایه‌گذاری‌کرده‌اند . طبق قرارداد ، پانصد هزار دلار دستمزد ، چند درصد ازفروش فیلم ، و آزادی نامحدودی بـرای نگارش داستان وکارگردانـی هم به «فرانسیس کاپولا» داده شده است .

ازهم‌اکنون این سؤال مطرح شده است‌که اگر قسمت دوم «پدرخوانده»، شانس دیگری بدست بیاورد ، آیا «کاپولا» قسمت سوم را خواهد ساخت ؟

خودش می‌گوید : **آرزویش‌را ندارم»!**



درژوئیه ۱۹۷۱ پس ازپایان فیلمبرداری **«دودختر انگلیسی وقاره»** خودم را خیلی خسته حس میکردم . بهمین جهت تصمیم گرفتم تمام «راش»ها را به نیس بفرستم و در استودیوی ویکتورین این شهر آنها را مونتاژکنم . چون فرزندانم درآن زمان تعطیلات خودرا در نیس میگذراندند .

در نیس هـرروز وقتی به استودیوی **«ویکتورین»** میرفتم دکورهای فیلم **«دیوانه ـ شایو»** که چند سال پیش توسط یك تهیه‌کننده آمریکائی ساخته شده بود ، درحیاط استودیو نظرم را جلب میکرد . دکورها شامل نمای چند ساختمان ، یك کافه ، یك فواره ، یك ایستگاه مترو ویك پلکان بسبك پله‌های کوچه‌های مونمارتر میشدند . گذشت زمان و باد و باران بکلی به دکورها لطمه زده بود . بعداً فهمیدیم به علت گران تمام شدن مخارج تخریب دکورها را بهمان شکل رها کرده‌اند .

هرروزکه دکورها را از زاویه تازه‌ای نگاه میکردم بیشتر به‌نظرم جالب می‌آمدند . بعد باین نکته پی بردم‌که پشت دکورها ازروی آنها زیباتر است . دیدن پشت دکورها میل قدیمی ساختن فیلمی را درباره حرفه فیلمسازی دوباره درمن زنده‌کرد . بهمین جهت شروع به بازدید ازتمام نقاط استودیوکردم . مثل دفاتر تهیه ، اتاق هنرپیشگان ، سالنهای آرایش ، سالن ضبط صدا ، سالن نمایش وغیره . بعد فکرکردم اگر تمام داستان فیلم دراین استودیو بگذرد ازیك وحدت مکان‌کامل‌برخوردارخواهد شد. وحدت مکانی‌که وحدت زمان را نیز بدنبال خواهد داشت . (داستان فیلمبرداری یك فیلم ازنخستین روزکار تا زمانی‌که هرکس بدنبال‌کار خودش میرود) به‌این ترتیب وحدت حوادث نیز خود

شب آمریکائی

ازدیدگاه

فرانسوا تروفو



از مقدمه کتاب فیلمنامه «شب آمریکائی» و خاطرات فارنهایت ۴۵۱

به‌خود بدست خواهد آمد. همان موقع تصمیم گرفتم جریان فراهم آوردن مقدمات کار فیلمبرداری را کنار بگذارم. چون **فللینی** در «**هشت‌ونیم**» به این مطلب بطورکامل پرداخته بود ازطرفی‌فکرکردم پرداختن به‌مطالب مربوط به بعدازپایان فیلمبرداری نیز ضرورتی ندارد.

قبلاً فیلمهائی درباره Show-business (حرفه نمایش) دیده بودم که از میان آنها Schpountz اثر **مارسل پانیول**، **زشت و زیبا** اثر **وینسنت مینلی** و **آواز درباران** اثر **استنلی دانن** را ترجیح میدادم. همیشه ازفیلم مستند – که **ژان رنوآر** آنرا کاذب‌ترین نوع سینما میداند – نفرت داشتم وفکرمیکردم درباره سینما باید فیلمی از یك سناریوی داستانی ساخت. نمیخواستم دراین فیلم تمام حقایق را درباره فیلمبرداری بازگوکنم. بلکه قصد داشتم تمام حوادث واقعی فیلمهای گذشته‌ام را نشان بدهم. طوریکه هرکس درآن حرفه واقعی وزندگی خصوصی خودش را بازی‌کند. باین ترتیب فیلم چیزی شبیه انتقال‌گاوها ازتکزاس به میسوری درفیلم **هوارد هاکز** به نام «**رود سرخ**» خواهد بود.

ضمن نوشتن سناریو با همکاری **سوزان شیفمان** و **ژان‌لوئی ریشار** می‌بایستی‌فوراً داستان فیلم داخل فیلم را انتخاب میکردیم. دراین مرحله تصمیم‌گرفتیم‌که داستان فیلم داخل فیلم بطورمستقل ودررابطه‌اش با داستان اصلی فیلم از نهایت سادگی و صراحت برخوردار باشد. ازطرفی چون‌فقط قسمتهائی ازداستان فیلم داخل فیلم را نشان میدادیم این سادگی به فهم داستان وبه فضای‌کمدی داستان اصلی‌که قصد ایجادش را داشتم، کمك میکرد. بهمین منظور یك ماجرای واقعی راکه چند سال پیش روزنامه‌ها



صحنه‌ای ازفیلم «شب آمریکائی» . . .

درباره آن مطالبی نوشته بودند ، برای داستان فیلم داخل فیلم انتخاب کردیم : ماجرای پدری که عاشق عروسش میشود و با او فرار میکند ! اسم فیلم را هم گذاشتیم : **پاملا را بشما معرفی میکنم** . وجود «پاملا» که درواقع مسئله اساسی فیلم است ، برای افراد اکیپ فیلمبرداری نیز درتمام مدت مشکلاتی به بار می‌آورد . قصد من نشان‌دادن یك فیلمبرداری مشکل بودکه درآن به تمام افراد اکیپ به اندازه‌کافی اهمیت داده شود . مثلاً منشی صحنه یا متصدی اسباب واثاثیه همان اهمیتی‌را داشته باشندکه هنرپیشگان‌اصلی. ازطرفی میخواستم یك فیلم کاملاً فرانسوی‌بسازم که درعین حال وجود هالیوود درآن احساس شود . این امر باوجود یك آکتریس انگلیسی که زبان فرانسه را خیلی خوب حرف میزد ، ویك سابقه درخشان هالیوودی داشت ، **ژاکلین بیسه** ، یك آکتریس فرانسوی که در فیلمهای آمریکائی زیادی بازی کرده‌بود : **ژان پیر اومون** ویك آکتریس ایتالیائی با شهرت بین‌المللی : **والنتینا کورتزه** ، امکان پذیرفت . حالا چرا سعی داشتم فیلمی درباره فیلمسازی بسازم ؟ برای پاسخ این‌سئوال باید دوازده سال به‌عقب‌برگردم. زمانی‌که درآلزاس «**ژول وژیم**» را میساختم . یك روز بعدازتمرین یك صحنه لحظه‌ای‌فرارسید که‌آنرا «**تمرین جدی**» مینامیم . از **اسکارورنر** و **هانری سر** خواستم‌که پشت میز نشسته وشروع به بازی دومینو کنند . **ژان مورو** هم بالای سرشان بایستد واین جمله را بگوید : «**کسی هست‌که پشت مرا بخاراند ؟**» . بازیگران شروع به تمرین این صحنه‌کردند وهنگامیکه **ژان‌مورو** دیالوگ خودش‌را‌گفت ، با تعجب دیدیم‌که یکی ازمتصدیان اثاثیه صحنه ، داخل‌کادر شده وبرای خاراندن پشت **ژان‌مورو** بطرف او رفت . او طوری تحت تأثیر بازی **ژان‌مورو** قرارگرفته بودکه بی‌اختیاربرای‌انجام درخواست‌او داوطلب شده بود . با مشاهده این صحنه صدای شلیك خنده بلند شد . چند لحظه بعدکار درفضای صمیمانه‌تری ادامه یافت . چون همیشه خنده وتفریح درکار فیلمسازی لازم واجتناب‌ناپذیر است .

درهرفیلمبرداری اتفاقاتی ازاین نوع پیش می‌آیدکه همیشه مضحك نیستند . ولی بهرحال جالبند . این حوادث‌گاهی تضاد عجیبی با صحنه بی‌ارزشی‌که درحال فیلمبرداری است ، ایجاد میکنند . مثلاً وقتی دوکارگر صحنه درطرفین تختخوابی‌که بازیگران‌روی‌آن‌تظاهر‌به‌عشقبازی جسمانی می‌کنند ، ایستاده وگوشه ملحفه را در دست دارند تاچین نخورد ، کارگردان باخودش فکرمیکندکه این صحنه جالب‌تر ازصحنه اصلی فیلم است !

تمام‌کسانی‌که برای چند ساعت ازجریان فیلمبرداری یك فیلم بازدیدکرده‌اند ، چیزی ازداستان فیلم نفهمیده‌اند . درحالیکه امیدوار بوده‌اند ضمن این بازدید پاسخی برای سئوالاتی که درذهن خود دارند بیابند . بهمین جهت ناراضی ومغبون استودیو را ترك‌گفته‌اند . من ، **ژان‌لوئی ریشار** و **سوزان شیفمان** ضمن نوشتن سناریوی «**شب آمریکائی**» بهمین مسئله فکر کرده‌ایم ، که هرتماشاگر فیلم یك بازدیدکننده ویك‌کارآموز باشدکه درطول یك ساعت‌وپنجاه وپنج دقیقه مدت نمایش فیلم ، هفت هفته جریان فیلمبرداری را ببینند .

درطول فیلمبرداری صدبار ازمن سئوال کردند : «**با این‌کار لطف حرفه‌ای راکه دوست داری ازبین نمی‌بری ؟**» ومن هربار جواب داده‌ام : «**یك خلبان ضمن تشریح حرفه‌اش آیا لطف پرواز را ازبین می‌برد ؟**» سینما یك حرفه دوست‌داشتنی است . باین دلیل‌که هیچیك از کارکنان این حرفه حاضر نیستند به‌کار دیگری به پردازند .

با «**شب آمریکائی**» خواسته‌ام باین سئوال تماشاگران‌که : «**یك فیلم را چگونه میسازند؟**» پاسخ دهم . پاسخی تصویری ، تنها پاسخ ممکن. باین ترتیب است‌که فیلم جای‌کتاب را میگیرد . عشق مضاعف من به فیلم وکتاب مرا واداشت تا «**ژول وژیم**» و «**فارنهایت ۴۵۱**» را بسازم .

«**شب آمریکائی**» این سئوال را مطرح میسازد : «**سینما برتر اززندگی است ؟**» بی‌آنکه باین سئوال پاسخی دهد . زیرا برای این سئوال هم پاسخی وجود ندارد : «**آیا کتاب برتر از سینما است ؟**» مثل این است‌که ازبچه‌ای سئوال کنیم پدرش را بیشتر دوست دارد یا مادرش را ؟ گاهی درمطالبی‌که درباره فیلمهای من‌می‌نویسند به ایده‌هائی برمیخورم‌که حاکی ازاصرار من در

شخصیت‌های فیلم «شب آمریکائی»



جولی بیکر (ژاکلین بیسه)

او درشروع فیلم نقشی ندارد ولی درباره‌اش زیاد صحبت می‌کنند. وی یك آکتریس انگلیسی است که درسالهای نوجوانی مدتی درفرانسه زندگی‌کرده وبعد ازبازی درچند فیلم درهالیوود، به شهرت بین‌المللی رسیده است. وقتی ازآمریکا به محل فیلمبرداری می‌آید، افرادگروه اورا موجودی حساس ودرعین حال تودار می‌یابند. همه از او کمی احساس ترس می‌کنند. چون اعصابش واقعاً ضعیف است. با فیلم «پاملا را به شما معرفی میکنم» بعد از دوسال دوری ازسینما به علت بیماری عصبی، دوباره‌کارش را شروع میکند. افرادگروه غالباً ازهم می‌پرسند: «او کارش را تاآخر ادامه خواهد داد؟»



سورین (والنتینا کورتزه)

او ازآن نوع ستاره‌هائی است‌که نسلشان درشرف انقراض است. وی زنی است جذاب، خوش‌برخورد وپرجنب‌وجوش. همیشه یك بطر شامپانی در دسترس دارد. درزندگی رازی داردکه بخاطرآن به الکل پناه برده. گویا حرفه بازیگری برای فراموش‌کردن اندوهش‌کافی نیست.



آلکساندر (ژان پیراومون)

آلکساندر یك آکتور فرانسوی است ولی تمام دوره بازیگری‌اش را درهالیوود درنقش جوان اول گذرانده. درهالیوود همبازی مادر جولی بوده وبهمین جهت با او سابقه آشنائی دارد. مرد ساکت وگوشه‌گیری است. هرگز ازخودش سخن نمی‌گوید وبیشتر به حرفه‌اش می‌پردازد. درسینما تجربه فراوان دارد وبا کارگردانهای مختلف‌کارکرده است. هرروز به فرودگاه میرود. گویا درانتظار ورودکسی است.

برتران – تهیه‌کننده (ژان شامپیون)

شباهتی به‌سایر تهیه‌کنندگان ندارد. با اینکه آمریکائیها درفیلم او سرمایه‌گذاری‌کرده‌اند، ادای تهیه‌کنندگان بزرگ را درنمی‌آورد. درزندگی ناراحتی‌هائی داردکه آنها را ازدیگران مخفی نگه میدارد. آدم مهربان و رئوفی است وگروه فیلمبرداری را بخوبی اداره میکند. طوری فعالیت میکندکه‌گوئی تا پایان فیلمبرداری روی آسایش نخواهد دید!



آلفونس (ژان پیرلئو)

آلفونس یك آکتور فرانسوی است‌که به تازگی برای بهبودکارش یك دوره پانتومیم را گذرانده است. به سینما علاقه فراوان دارد وازحرفه‌اش راضی است. ولی ازبازی درفیلم «پاملا را به شما معرفی میکنم» ناراحت است. زیرا با «لیلیان» منشی صحنه فیلم روابط عاشقانه‌ای داشته‌که اکنون به سردی گرائیده است. مثل بچه‌هائی‌که پدر ومادرشان ازهم جدا شده‌اند ونمیداند دراین میان حق باکدام یك ازآنها بوده است. ازخودش می‌پرسد: «عشق مهم‌تر ازکار است؟ زندگی مهم‌تر ازسینما است؟».



ژوئل – منشی صحنه (ناتالی‌بی)

مورد اطمینان تمام افرادگروه فیلمبرداری است. سرنخ همه‌کارها دردست اوست وغالباً تمام مسائل توسط او حل میشوند. با کارگردان همکاری نزدیك دارد ودرکارهایش دلسوزی فراوان بخرج میدهد. کاراکتری منطقی ومعتدل دارد وهیچ چیز قادر نیست آرایش روحی اورا درهم ریزد. درباره عشق اینطور عقیده دارد: «بخاطریك فیلم حاضرم ازمعشوقم جدا شوم ولی‌بخاطرمعشوق حاضرنیستم فیلمی را ترك‌گویم!»

لیلیان – منشی صحنه کارآموز (دافی)

به دنیای نمایش علاقمند است وبه این مطلب پی برده‌که زندگی با یك آکتور تا چه حد مشکل است. با سایرین روابط دوستانه‌ای دارد ودلش میخواهد دیگران نیز اورا دوست خود بدانند. با آلفونس اختلاف دارد ومیگوید اگرکسی دوران‌کودکی سختی راگذرانده نباید تلافی‌اش را سر دیگران درآورد!

برنار – متصدی لوازم صحنه (برنار منز)

به‌کارش علاقه فراوان دارد. با تمام افرادگروه درگیریهای لفظی پیدا میکند. «مارسل پانیول» درباره متصدیان لوازم صحنه میگوید: «غالباً به‌آنها اهمیتی داده نمیشود. درحالیکه کارشان درفیلم اهمیت فراوان دارد. یك شیئی نامناسب قادر است زیباترین صحنه‌های عاشقانه را بی‌ارزش‌کند.»



فران – کارگردان (فرانسوا تروفو)

خدمت وظیفه‌اش را درتوپخانه‌گذرانده وضمن یك مانور یکی ازگوشهایش قدرت شنوائی‌اش را ازدست داده است. گوش دیگرش نیز ازکودکی سنگین بوده. میگویند باسمعکش تعریف‌هارا بهتر ازانتقادات می‌شنود. درباره هرچه میخواهد بگوید فکر میکند ولی هرچه راکه فکر میکند برزبان نمی‌آورد. علاقه‌ای ندارد درگروه نقش رئیس را بازی‌کند. ازاتفاقاتی‌که باعث رکود کار فیلمبرداری میشود احساس ناراحتی نمی‌کند. بیشتر دوست دارد ضمن فیلمبرداری بدیهه سازی‌کند. ازنظر او افراد بدو دسته تقسیم میشوند: ۱ ــ آنهائی‌که وجودشان برای فیلم مفید است. ۲ ــ افرادی‌که وجودشان برای فیلم مضر است.

وارد ساختن «نوشته» درآثارم می‌باشد. مثلاً با خواندن یك‌کتاب یا نوشتن یك نامه است‌که پرسوناژهای فیلمهایم اقدام به‌کاری می‌کنند. حتی یك نفر نوشته بودکه در **«کودك وحشی»** علیرغم سوژه ظاهری‌که سعی درتربیت‌کودك توسط دکتر «ایتار» است، سوژه اصلی کتابی است کـه کارگردان ضمن نگارش خاطرات روزانه‌اش، برشته‌تحریر درمی‌آورد! این حرف مرا بشدت تکان داد. زیرا آن را به حقیقت نزدیك میدیدم.

اگر **«شب آمریکائی»** خاطرات فیلم شده جریان یك فیلمبرداری‌است، باین دلیل است‌که این خاطرات واقعاً وجود دارد. خاطراتی‌که من ضمن چند ماه کار درانگلستان ودرتنهائی مطلق، ضمن فیلمبرداری **«فارنهایت ۴۵۱»** در سال ۱۹٦٦ نوشته‌ام[1].

درآغاز برای چاپ این خاطرات مردد بودم، زیرا از فیلمبرداری این فیلم مشکل خاطراتی غم‌انگیز داشتم. **«فارنهایت ۴۵۱»** در محیطی سرد وغیردوستانه برخلاف سایر فیلمهایم تهیه شد وفکر میکردم خاطرات من ازفیلم نباید چیز جالبی باشد. حالا پس از فیلمبرداری لذت‌بخش **«شب آمریکائی»** فکرمیکنم سناریوی این فیلم وخاطرات **«فارنهایت ۴۵۱»** مکمل یکدیگر باشند[2].

سناریوی **« شب آمریکائی »** و خاطرات **«فارنهایت ۴۵۱»** شاید این فرصت را برای خواننده پیش آورد تا سینما را از دو زاویه متفاوت بررسی‌کند.

فرانسوا تروفو

اکتبر ۱۹۷۳

۱ ــ خاطرات « فارنهایت ۴۵۱ » به ترجمه پرویز دوائی درمجله تماشا بچاپ رسیده است.

۲ ــ سناریوی «شب آمریکائی» همراه باخاطرات «فارنهایت ۴۵۱» دریك‌کتاب چاپ شده است.

یك فصل از فیلمنامه «شب آمریکائی»











بازیگران:

جولی‌بیکر «پاملا» (ژاکلین بیسه)
سورین (والنتینا کورتزه)
استاسی (آلکساندر استوارت)
آلکساندر (ژان پیراومون)
آلفونس (ژان پیرلئو)
فران «کارگردان» (فرانسوآ تروفو)
برتران «تهیه‌کننده» (ژان شامپیون)
ژوئل «منشی صحنه» (ناتالی بی)
لیلیان «منشی صحنه‌کارآموز» (دانی)
برنار «متصدی لوازم صحنه» (برنار منز)
اودیل «آرایشگر» (نیك‌آریگی)

چند تکنیسین، کارگر صحنه ومأموربرق نیز درنقش واقعی خود ظاهر شده‌اند.

* * *

فران – . . . به بدلها بگین صحنه تصادف ماشین‌رو که فردا میگیریم، شب آمریکائیه.

جولی – شب آمریکائی دیگه چیه؟

فران – شب آمریکائی یعنی وقتی یك صحنه شب‌رو، وسط روزفیلمبرداری کنن وجلوی عدسی فیلتر مخصوص بزارن . . .

جولی – آها، به انگلیسی میگن Day for Night

فران – درسته!

نخستین سکانس فیلمنامه «شب آمریکائی»

یك میدان بزرگ درپاریس

یك ایستگاه مترو، چند مغازه، یك‌کافه اطراف میدان دیده میشود. اتومبیلها وعابرین درحال رفت‌وآمد می‌باشند. مرد جوانی **(ژان پیرلئو)** ازمترو خارج شده، ازعرض میدان‌گذشته و با قدمهای مصمم حرکت میکند. ازروبروی او مرد پنجاه ساله‌ای **(ژان‌پیراومون)** جلو می‌آید. وقتی آندو روبروی هم میرسند، توقف می‌کنند وبی‌آنکه حرفی بزنند درچشمهای یکدیگر خیره میشوند. بعد ناگهان مرد جوان سیلی محکمی به‌گونه مرد مسن‌تر میزند.

دراین موقع یك نفر فریاد میزند: **«قطع‌کنید!»**. دوربین عقب میرود ومی‌بینیم این حادثه مربوط به صحنه فیلمبرداری است وتمام عابرین سیاهی‌لشگر هستند. دوربین داخل‌کادر است وعده‌ای‌کارگر صحنه دراطراف‌آن دررفت‌وآمد می‌باشند. تمام میدان بادکور درمحوطه یك استودیو درسواحل جنوبی فرانسه ساخته شده است. دراین موقع دستیار اول‌کارگردان سیاهی‌لشگرهارا درگوشه‌ای جمع میکند تا معایب



کارشان را بآنها گوشزد کند.

ژان فرانسوآ (دستیارکارگردان)– لطفاً همه بمن توجه کنین. صحنه رو از اول میگیریم. نمیدونم چه اتفاقی افتاده ولی این دفعه بخوبی دفعه قبل نبود. همه باهم ازمترو خارج شدین، اتوبوس هم دیر راه افتاد...

دریك گوشه دیگر میدان، درحالیکه هنوز دستیارکارگردان سیاهی‌لشگرها را راهنمائی میکند، کارگردان (فرانسوآ تروفو) صحنه سیلی‌زدن را برای بازیگران تشریح مینماید. منشی صحنه ومتصدی لوازم به سیاهی‌لشگرها نزدیك میشوند وآرایشگر فیلم سبیل **آلکساندر** را دوباره می‌چسباند. منشی صحنه برای کارآموز طریقه تهیه گزارش صحنه را توضیح میدهد.

ژوئل (منشی صحنه) طول صحنه ازآغاز تا پایان را برحسب مترو برحسب زمان باید حساب کرد.

لیلیان – (کارآموز) اونو به کی باید داد؟

ژوئل – به هیچکس، باید برای خودت نگه داری.

والتر (فیلمبردار) پروژکتورها را کنترل میکند وعکاس از صحنه سیلی‌زدن عکس‌میگیرد. پشت‌دکور یك گروه گزارشگر تلویزیونی مستقرشده و گوینده مشغول دادن گزارش است.

گوینده – خانمها، آقایان روز به خیر، ما الان دراستودیوی **ویکتورین نیس** هستیم و دراولین جلسه فیلمبرداری «**پاملا را به شما معرفی میکنم**» حضور داریم. ولی من نمیتونانم **پاملا** را به شما معرفی کنم چون بازیگر این نقش، «**جولی بیکر**» هنوز درهالیوود است. بقیه افرادگروه همگی حضور دارند ومن امیدوارم تا چند لحظه دیگر با آنها مصاحبه کنم.

دراین موقع **برتران** (تهیه‌کننده) با **آلکساندر** بطرف گوینده می‌آیند. **آلکساندر** با **برتران** شوخی میکند.

آلکساندر – بله، سه هفته جنگ اعصاب خواهیم داشت ولی مهم نیست!

هردو می‌خندند. **برتران**، **آلکساندر** را به گوینده معرفی‌میکند و دور میشود.

گوینده (به برتران) آقای تهیه‌کننده، لطفاً همین‌جا باشین، میخواهیم با شما گفتگو کنیم. باید راجع به فیلم صحبت کنین.

برتران (درحالیکه دورمیشود) نه، نه، تهیه‌کننده نباید معرفی بشه.

گوینده بطرف **آلکساندر** برگشته وشروع بمصاحبه میکند.

گوینده – ممکنه داستان «**پاملا را به شما معرفی میکنم**» رو برای ما تعریف کنین؟

آلکساندر – بله، این فیلم داستان یك مرد پنجاه ساله است‌که یك پسر داره. پسر با یك دختر انگلیسی ازدواج‌کرده و اوتو به پدر ومادرش معرفی میکنه...

تصویر **آلکساندر** جای خودش را به تصویر **آلفونس** میدهد.

آلفونس – بله. این فیلم داستان مرد جوونی‌است‌که با یك دختر انگلیسی ازدواج میکنه سه ماه بعد تصمیم میگیره همسرش‌رو به پدر ومادرش‌که دریك ویلای‌کنار دریا زندگی میکنن معرفی‌کنه.

دوباره تصویر **آلکساندر** دیده میشود.

آلکساندر – پرسوناژی‌که من نقشش رو بازی میکنم عاشق عروسش میشه، عروسش هم عاشق اون.

تصویر **آلفونس**

آلفونس – و زن جوون عاشق پدرشوهرش میشه.

تصویر **آلکساندر**

آلکساندر – وفیلم سرگذشت این رابطه نامشروع است.

تصویر **آلفونس**. گوینده سئوال میکند.

گوینده – وبعد چه اتفاقی میافته؟

آلفونس – فکرمیکنم داستان به صورت تراژدی تمام میشود. ومثل همه تراژدیها قهرمانان سرنوشت شومی خواهند داشت.

تصویر **آلکساندر**

آلکساندر – من‌باید برم. مثل‌اینکه سرصحنه بمن‌احتیاج‌دارن.

سرصحنه **فران** آماده فیلمبرداری است.

فران – آماده. فیلمبرداری رو شروع میکنیم. موتور!

ژوئل کلاکت میزند.

ژوئل – پاملا، پلان یك، مرتبه دوم.

همان صحنه قبلی را دوباره می‌بینیم. با این تفاوت‌که این‌بار کارگردان با یك بلندگو دستوران لازم را به بازیگران میدهد.

فران (خارج‌ازتصویر) اتوبوس‌حرکت‌کنه... روزنامه‌فروش سریع‌تر!... خانمی‌که سگ دستشه سریع‌تر!... آلفونس حرکت کن، **آلفونس! اتومبیل قرمز ازصحنه خارج شو! مواظب باش...** والتر برو روی آلکساندر!

صحنه تا زدن سیلی ادامه می‌یابد وبه پایان میرسد. بعد چند تصویر نزدیك ازسیلی‌زدن میگیرند. بعد ازتصویر هفتم **فران** اشاره میکند تا صحنه اول را ازروی جرثقیل فیلمبرداری‌کنند. دوربین روی یك جرثقیل بزرگ قرار میگیرد. چند تکنیسین روی جرثقیل سوار هستند. ژوئل کلاکت را میزنـد. فیلمبرداری با فریاد «موتور» کارگردان شروع میشود. دوربین آهسته روی جرثقیل بالا میرود. دراین هنگام موزیکی شبیه آثار ویوالدی بگوش میرسد....



کامران شیردل و نقی معصومی به‌هنگام فیلمبرداری در زمان حادثه

حماسه‌ای که قهرمانش را از دست میدهد....

درباره فیلم کوتاهی «از کامران شیردل» با نام «اونشب که بارون اومد . . . یا . . . حماسه روستازاده گرگانی»

از : اسماعیل نوری علاء

اگر «روستازاده گرگانی» همان هفت سال پیش که فیلمبرداری و هفتاد درصد کار مونتاژش بپایان رسید ، بنمایش درمی‌آمد یقیناً هم درآینده کار سازنده‌اش کامران شیردل وهم درآینده - لااقل - ساختن فیلم مستند وکوتاه درایران اثری عمیق داشت ، آینده‌ای برای دیروزی که زمان حال ماست . امـا متأسفانه مصالح و شرایط خاص آن زمان موجب شد تا تکمیل و نمایش فیلم تا به امروز به عهده تعویق بیافتد و شگفتا که - با همه توسعه‌ای که کار فیلمسازی درایران یافته - این فیلم فاقد تکنیك و فیلمبرداری درخشان هنوز بسیاری حرفهای نگفته ، طراوت‌های بدیع و لحظه‌های شیرین برای نمایش دارد .

براستی «روستا زاده» درباره چیست ؟ شبانگاهی بارانی ، سیل پل خط آهن بندرشاه به‌گرگان را در نزدیکی دهی بنام «لاملنگ» میشوید و باخود میبرد ، درست در لحظاتی که قطاری از ایستگاه مبداء براه افتاده تا به‌گرگان برسد . آنشب قطار پیش از رسیدن به پل فرو ریخته می‌ایستد ، برمیگردد و به بندرشاه میرود. می‌شد هیچ‌کس از این واقعه با خبر نشود و یا حداکثرچندسطری از ستون اخبار شهرستان‌ها به آن اختصاص داده شود ، اما وجود یك‌کتاب درس کلاس سوم دبستان که در آن شخصیتی بنام «ریزعلی خواجوی» با آتش زدن کت خود مسئولان قطاری را نسبت به وجود مشکلی در مسیرشان آگاه میسازد ، و یك خبرنگار هجر خبرهای داغ را کشیده درنمایندگـی کیهان شهرستان گـرگان ، پایه‌های ساختن فیلم «روستازاده» را فراهم می‌آورند .

درتهران خواننده روزنامه عصر با یك اسم تازه آشنا میشود ، اسمی که میخواهد تجسم ریزعلی خواجوی (دهقان فداکار) باشد، اسمی از آن یك روستازاده شاگرد کلاس سوم از ده لاملنگ : محمداسماعیل نودهی ! برای روزنامه عصر حماسه‌ای بوقوع پیوسته است . محمد اسماعیل نودهی ، درشب باران وسیل با آتش زدن کت خود جلوی قطار مسافری را گرفته و جان مسافران را نجات داده است . آیا این کافی نیست که یك هفته تکراری ملال‌آور را شیرین وپرحادثه سازد ؟ پس عصرها روزنامه با خبرهای تازه بیرون‌می‌آید :کودك حماسه‌ساز تشویق شد . کودك حماسه ساز جایزه و مدال گرفت ، کودك حماسه‌ساز . . . . . وبالاخره کارگردان جوانی که از **ایتالیا** (و برنام این کشور تأکید می‌کنم) آمده از طرف وزارتخانه مطبوعش مأمور میشود تا ازکم وکیف ماجرا فیلمی «حماسی» تهیه کند . می‌بینیدکه محمد اسماعیل نودهی در شبی سیلابـی درآسمان بی حادثه ستاره میسازد و ستاره میشود .

هیئت فیلمبرداری بسرعت تا ده لاملنگ میتازد و درساختن حماسه خویش تنها با یك بدشانسی‌روبرو میشود : محمداسماعیل حماسه‌ساز نودهی پدر پیرش را برای معالجه به گرگان برده است و در ده نیست . هیئت چاره را درآن می‌بیندکه به گرگان برود و تا آمدن کودك حماسه‌ساز صبر کند . لاملنگ را در محاصره سیم‌ها و کابل‌های برق فشارقوی رها می‌کنیم و ازکوچه‌های گل‌آلود و بچه‌های شلوغش می‌گذریم تا گوشه‌ای از میدان شهر گرگان را از پنجره نمایندگی روزنامه کیهان تماشا کنیم . گرگان فقط دراتاقها و نامه‌ها جریـان دارد : در دفتر روزنامه کیهان ، در دفتر روزنامه شمال ایران ، در دفتر فرماندار ، در نامه استانداران مازندران ، در . . . . . و یکباره معمائی پیچیده در روبروی ما نشانده میشود .

آقای نوازش - مدیـر روزنامه شمال ایران : «اگر واقعیت و حقیقت را میخواهید، حقیقت عبارت از اینست که ما چنین قهرمانی متأسفانه نداشته‌ایم ، قطار مسافری آنشب به گرگان نیامده آقای عزیز ، قطار مسافری در۸۵ کیلومتری گرگان به بهشهر توقف کرده ، قطاری نبوده ، جان ۲۰۰ نفر مسافری در کار نبوده که روستازاده گرگانی یا بنده یا جنابعالی بیاد اونو نجات بده ، اصلاً موضوع قطارمسافری درکار نبوده . یك قطار باری‌از بندرشاه حرکت میکنه و بعد هم در سه کیلومتری پلی که خراب شده توقف میکنه . یك بچه ، یك آدم بزرگ یا یك ژنی ، یك قهرمان چطور میتونه از فاصله سه کیلومتری متوجه بشه که پل خراب شده ، آنهم در آنشب طوفانی ، در آن شب سیل‌آسای وحشت زا ، نمیشه قربان ، ممکـن نبوده !»

بدین‌ترتیب سنگ بنای فیلمـی حماسی به خطرمیافتد! کودك قهرمان وحماسه‌اش کلاً مورد انکار قرار گرفته اند . اکنون تنها سیل شب ۲۹ مهر ، خراب شدن پل و توقف یك‌قطار باری جزو مسلمات کار است واین‌ها برای‌ساختن یك فیلم حماسی کافی نیست .



کامران شیردل ازسفر خویش به ناحیه گرگان در سال ٤٦ تعداد زیادی مصاحبه (با نماینده کیهان ، مدیر روزنامه شمال ایران ، فرماندار گرگان ، رئیس ایستگاه گرگان ، رئیس پلیس ایستگاه ، راهبان خط ، سرکار ایستگاه ، انباردار ایستگاه ــ که در شب‌کذائی وظیفه معاونت ایستگاه نیز بعهده او بوده ؟ ــ کدخدای ده لاملنگ ، سپاهی دانش ده لاملنگ، سپاهی ترویج ، لکوموتیوران مربوطه ، رئیس قطار باری و بالاخره کودك حماسه‌ساز . . . .) وچند حلقه تصویر ازمناظر ده ، خرابی پل ، و ایستگاههای گرگان و بندرشاه بهمراه آورده است . اکنون در ذهن شیردل حماسه‌روستازاده گرگانی ابعادی دیگر یافته است ، ابعادی که در پایان نام فیلم را از «حماسه روستازاده گرگانی» به «اونشب که بارون اومد» تغییر خواهدداد. اکنون حماسه تنها یك قهرمان ندارد و آن را به اطاقهای دربسته ، نامه‌های اداری ، ملاحظات محلی و فرصت‌طلبی‌های شغلی آلوده‌اند **ودراین میان براستی آنچه که در کنار هم مفهوم حماسه گم شده خود حقیقت است .**

کامران شیردل هفت سال پیش آنگونه پشت میز تدوین نشست که بازپرسی برای‌بررسی پرونده‌ای پشت میز تحریرش می‌نشیند وفیلم کوتاه او از جمله معدود فیلمهائی است که تنها درپشت چنین میزی بوجود آمده است . آنچه اوباخودبه‌اطاق‌تاریك‌تدوین‌برده صرفاً موادخالی محسوب میشوند که مثل نت‌های موسیقی صرفاً موجودیتی از جنس امکانات دارند . شیردل توفیق آن را داشته است که‌ازاین نت‌هاموسیقی تکان دهنده‌ای بسازد که در آن از راه‌های بسیار متنوعی نظیر تداخل صحنه‌ها ، شوخی‌های گذرای تصویری ، تأکیدهای مبالغه‌آمیزصوتی، وجهش‌های ناگهانی و غیرمنتظر ذهنی هـر لحظه بداعتی خاص دارد و متهای که برای سوراخ کردن خشخاش واقعیت کار گذارده شده به آنچنان مرزهای خاکی و ساده‌ای از آنسوی واقعیت میرسد که در پایان چرخش سریعش را ناگزیر در لحنی هذیانی و پایان ناپذیر ادامه میدهد .

فیلم در کمال سادگی و با همه عیوب فنی و اجرائی (از ناپختگی فیلمبرداری گرفته تا تند و کند شدن صداها و یا کم وزیاد شدن شدت نور) کــه دارد براحتی لحن « فلسفی ــ اجتماعی» خودرا تا پایان حفظ می‌کند و این دوگانگی لحن همواره بموازات هم و در جهت تکمیل یکدیگر به پیش میتازند . فیلم را میتوان طرح پرسش جاودانه‌ای درباره ارتباط [illegible] با حقیقت دانست ، حقیقتی‌که اکنو[illegible] در ذهن‌ها زنده است و شواهد عینی آن در جهان خارج از ذهن راهبر جوینده به خود حقیقت نیست . ازاین نظر فیلم دارای لحنی‌فلسفی‌است. اما ازسوی دیگرفیلم اشاره‌ای هم به‌قرطاس‌بازی و اداره‌کاری دارد ، به جبهه‌گیری مسؤولان ذینفع در مقابل خطری که عمل روستازاده ــ اگر واقعاً چنین عملی صورت گرفته باشد ــ برای آنها دارد ، به کوشش فرماندار برای‌آنکه از تلفیق منافع دو جبهه ، جبهه‌ای واحد بسازد، به زندگی ده و بالاخره به آن لحظه‌ی فـّراری که دوربین پنهان او ضبطش کرده است : به قضیه‌ماهی‌فروشی‌که درایستگاه بندرشاه با راننده لکوموتیو روبرو میشود .

فیلم کوتاه روستازاده میتواند شناسنامه کار «شیردل» باشد ، چرا که همه خصوصیات ذهنی اورا در خود دارد . « صبح روز چهارم» **را بیاد بیاورید : سئوالی که مرگ در زیر آفتاب فراهم می‌آورد آیا هویتی فلسفی‌ندارد؟ وآیا این جبر محتوم نیست‌که زمینه مساعدی برای تجلی واقعیات‌اجتماعی میشود ؟ «شیردل» مهارتی ذاتــی در تقرب همه‌جانبه بسوی همه‌جانبگی واقعیت دارد. کمتر ازهر کسی کارش را یکسویه میکند ، کمتر دخالتی در واقعیت ، در جهت تك بعدی کردن واقعیت دارد ، و اگر دخالتی هست ــ که مسلماً هست و باید باشد ــ لازم است آنرا در جهت تشدید بیانی این همه‌جانبگی تلقی کرد . از این رو شیردل چه در فیلمبرداری و چه در تدوین روشی‌همگن و مشابه دارد : دخــالت در جهت تشدید همه‌جانبگی و پرهیز از تك بعدی کردن کار . شیردل را نباید آزاد گذاشت که واقعیت روبروی دوربینش را بسازد** ــ آنگونه‌که مثلاً بهرام بیضائی میسازد ــ **اورا باید برای دیدن واقعیت فرا خواند وازدید او ابعاد بی‌شمار واقعیت ظاهراً تك‌بعدی را مشاهده‌کرد .**

وهنگامیکه شیردل از من خواست تــا فواصل چهارتکه از فیلمش را با تیترهائی ــ نظیر سر فصل‌ها ــ پرکنم ، توجه به همه این خصوصیات بود که برآنم داشت تا افزودن گزارشی اداری از جانب او بنام مافوقش را پیشنهاد کنم ، آنگونه که شیردل خود ازپشت میز بازپرسی برخیزد و شمارا بجای خویش بنشاند .

جمله آغاز فیلم «صبح روز چهارم» را بیاد دارید ؟ « من نمیگویم که دزدی اسبان‌کار بدی است ، این وظیفه من نیست ، کار هیئت منصفه است ، قصد من قضاوت نیست . . . . .»

المپیك ۷۲ چگونه به فیلم در آمد؟

« میلوش فورمن – کن ایچیکاوا – کلود للوش – آرتورپن – عثمان ثمبن – جان شلزینگر



«لنی‌ریفنشتال» به‌هنگام کارگردانی «المپیك ۱۹۳٦»

درآستانه برگزاری بازیهای آسیائی درتهران، درشرایطی‌که احتمال نمایش فیلم المپیك ۷۲ (هیجان درمونیخ) نیز بهمین زودی‌ها وجود دارد، لازم است به‌کوشش‌های همه‌جانبه‌ای‌که برای تهیه المپیك ۷۲ (هیجان درمونیخ) به عمل آمده ومخصوصاً ازجهت ارتباط خاصی‌که بین سینما وورزش دراین فیلم وهرفیلم دیگری‌که ازیك چنین واقعه مهمی تهیه شود وجود دارد، اشاراتی به عمل آید.

فیلم طولانی المپیك ۳٦ برلن‌که توسط «لنی ریفنشتال» تهیه وکارگردانی شد یکی ازبهترین فیلمهای تاریخ سینماست‌که ازهماهنگی هنر سینما وزندگی‌که یك نمونه جالب ودقیق آن هنر ورزش است، ترکیب میشود. فیلمهای المپیك ٦٤ ژاپن و المپیك ٦٨ مکزیك نیز مقام خاص خودرا درمیان آثار با ارزش «سینمائی – ورزشی» دارند. درالمپیك ۷۲ خانم ریفنشتال و دوکارگردان المپیك‌های مکزیك و ژاپن نیز حضور داشتند وازنظریات آنها برای تهیه المپیك ۷۲ سود فراوان برده شده است. (کن ایچیکاوا) کارگردان برجسته ژاپنی فیلم المپیك ژاپن نیز درجمع ۱۰ کارگردان برجسته‌ئی بودکه فیلم المپیك ۷۲ را ساختند. دو تهیه‌کننده المپیك ۷۲ (دیوید ولپر) و (استان مارگولیز) برای ضبط این حادثه مهم جهانی به شیوه جالبی دست زدند واز ۹ کارگردان برجسته از ۹ کشور جهان وصدها فیلمبردار وتکنیسین همکار ایشان خواستندکه هریك تم و یا تم‌هائی ازجریان المپیك ۷۲ مونیخ‌را برگزینند و آنرا به فیلم درآورند. کارگردان امریکائی (برایس وایزمن) نیز مأمور تهیه یك فیلم‌کامل مستند ازجریان المپیك مذکور شد تا با کمك صحنه‌های این فیلم ربط قسمت‌های ۹ گانه عملی‌گردد وصحنه‌هائی‌که بدلایل مختلف واحیاناً عدم توجه عمدی ۹ کارگردان درفیلم‌هایشان نیامده است به روال منطقی فیلم وضبط کامل حوادث المپیك ۷۲ لطمه وارد نکند.

دراینجا خلاصه‌ای ازگفتگوهائی راکه خبرنگار مجله (امریکن سینماتوگرافر) قبل وحین انجام مسابقات المپیك ۷۲ وتهیه فیلم آن با ۹ کارگردان وتهیه‌کننده اصلی این فیلم به عمل آورده به منظور برخورد هنر سینما با ورزش وزندگی درج می‌کنیم. مضافاً آنکه دربعضی ازاین‌گفتگوها ازاین حد هم تجاوز میشود ومسائل دیگر جهان سینما مطرح میگردد

شین – ناظریان

«برایس وایزمن» یك فیلم کامل مستند از المپیك ۷۲ تهیه‌کرده است.



«دیوید ولپر» تهیه‌کننده فیلم «المپیك ۷۲» (هیجان درمونیخ) ـ «استان مارگولیز» تهیه‌کننده دیگر این فیلم است



FILMING THE XX OLYMPIAD

فلك‌هارت – یوری اوزروف و مای زترلینگ » کارگـــردانان المپیك ۷۲ دریك گفتگو

میلوش فورمن :

MILOS FORMAN

ورزش ، درام انسانی

سازنده فیلم‌های زیبا وطنزآمیزی چون (عشق‌های یك موطلائی) و (میهمانی مأمور آتشان‌نشانی) یکی ازقریحه‌های برجسته سینمای چکسلواکی در دهه ۱۹۶۰ بوده است . فورمن درسالهای اخیر بیشتر درغرب اروپا ویا امریکا فیلم میسازد . او موضوع اصلی فیلم المپیك خودرا (دکاتلون) یا بازی‌های دهگانه انتخاب کرده وسخن خودرا با نحوه انتخاب این‌موضوع چنین آغاز میکند :

قبل‌ازانجام مسابقات‌المپیك به‌مونیخ رفتم تا درباره امکانات وتسهیلات ووضع استودیوها بررسی‌کنم وتصمیم خودرا درباره‌انتخاب‌موضوع بگیرم . رسیدن من به مونیخ مصادف با انجام مسابقات قهرمانی خود آلمان‌ها درورزش‌های دهگانه بود . من دو روز تمام این حادثه را تماشاکردم ووقتی قهرمانان را درپایان دوهزار وپانصد متردیدم ، تصمیم خودرا درباره موضوع فیلم خویش‌گرفتم . چون هرگز چنین رنج و عذاب توأم باکوشش‌های قهرمانی را برای غلبه برجسم انسانی درهیچیك ازمسابقات دیگر ندیده بودم .

بطور کلی‌درفیلم سه موضوع راگنجانده‌ام: یکی انواع موسیقی است‌که حین مسابقه‌های المپیك اجـرا میشود . دومی درباره داوران مسابقات وسومی همان مسابقات دکاتلون است . علاقه داشتم‌که حداقل دو کاراکتر اصلی این مسابقه را درجریان دو روز اجرای‌آن بادوربین خویش تعقیب‌کنم . چون زیبائی این ورزش شخص معینی را دربرنمیگیرد . شما نام قهرمان را میدانید . اندام اورا نیز درحال حرکت می‌بینید . این تنها چیزهائی است‌کـه از او میدانید . اما «دکاتلون» دوروز بطول‌میانجامد ومن امیدوارم آن نوع درام انسانی راکه دراین مدت زمان‌گسترش‌می‌یابد توانسته باشم بادوربین خویش ضبط‌کنم . بدین ترتیب تمرکز اصلی من





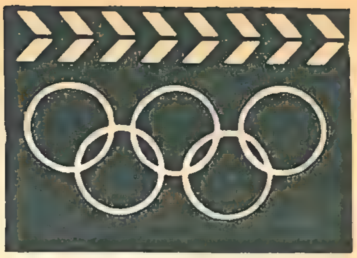


بالا : «میلوش فورمن» با «کلود للوش» کارگردان‌یك قسمت دیگر فیلم المپیك ۷۲
پائین : (سمت چپ) میلوش فورمن درمصاحبه مطبوعاتی‌درالمپیك مونیخ (سمت راست) میلوش فورمن به‌هنگام راهنمائی فیلمبردار فیلمش «یورگنی پرسون»

درقسمت آخر این مسابقات ده‌گانه یعنی در دو هزاروپانصد متر است .

برای تطبیق موسیقی با ورزش همیشه امکانات وسیع وقابل توجهی وجود دارد ومن برای هریك ازاین ورزش‌های ده‌گانه صحنه‌های موسیقی متفاوتی ترتیب داده‌ام . از موسیقی میتوان با واریاسیون‌های‌گوناگون بهره برد . یك وقت هماهنگ با ریتم موسیقی وزمانی هم علیرغم ریتم وضد آن .

وقتی من یك فیلم داستانی میسازم تمام کوششم صرف آن میشودکه لحظه‌های واقعی را ضبط‌کنم بطوریکه فیلم درمجموع حالت مستند را القاءکند. درحالیکه وقتی یك فیلم مستند میسازم میخواهم صحنه‌های آنرا طوری ضبط کنم‌که انگار این‌صحنه‌ها ازقبل‌برای‌فیلمبرداری آماده شده‌است . درواقع‌کوشش من صرف ارائه فیلمی است‌که با آنچه یك رپرتاژ تلویزیونی نشان میدهد متفاوت باشد . کار من تمرکز در صحنه‌ها وآدم‌های صحنه است . بدین ترتیب من ازبالای سر بازیگر وورزشکار فیلم نگرفته‌ام . بلکه همواره همراه او دردروی زمین بازی قرار داشتم . منتها با استفاده از لنزهای مخصوص جزئیاتی راکه از دید تماشاگر استادیوم خارج است به چشم او نزدیك‌کرده‌ام .



کن ایچیکاوا :

KON ICHIKAWA

۳۵ دوربین برای ۱۰ ثانیه

دریك فیلم داستانی اگر یك داستان قوی وبازیگران برجسته‌ای وجود داشته باشند کار دوربین میتواند اهمیت خودرا از دست بدهد درحالیکه درفیلمی مثل المپیك زیبائی وکمال تصاویر است‌که مطرح میباشد . پس سنگینی کار به دوش فیلمبردار وتکنیسین‌ها وهمچنین‌وسایل فیلمبرداری بود . چون اگر دریك‌لحظه دوربین متوقف می‌شد شانس بدست‌آوردن صحنه‌ای‌که ضمن مسابقه جریان یافته بود دیگر هرگز بدست نمی‌آمد .

(یورگن پرسون) که به عنوان مدیر فیلمبرداری رهبری همه فیلمبرداران من را در تهیه فیلم المپیك به عهده داشت همان فیلمبردار مشهور سوئدی فیلم (الویرا مادیگان) است . انتخاب او باز بهمین دلیل صورت‌گرفت‌که فیلم المپیك من‌کاراکتر یك فیلم مستند را نداشته باشد بلکه فیلمی باشد‌که‌گوئی همه چیز آن از قبل مهیا شده و با یك نوع عکاسی نرم و ملانکولیك همراه است .

سازنده فیلم المپیك سال ۱۹٦٤ توکیو این‌بار به قسمت‌کوچکی ازحوادث المپیك ۷۲ پرداخته وموضوع اصلی‌فیلم او دوصد متر است. فیلم المپیك ٦٤ که تماماً توسط « ایچیکاوا » ساخته شد به عنوان یك فیلم صمیمی ومؤثر هم ازطرف ناقدان وهم ازجانب تماشاگران جهان ستایش شد .

«ایچیکاوا» میگوید: وقتی قرار شد فقط یك حادثه المپیك ۷۲ را به فیلم درآورم بدون هیچ درنگی دوصد متر را انتخاب‌کردم چون به عقیده من این مسابقه میتواند نمونه کاملاً تیپیکال آدم امروزی‌باشد. چون سرعت ۱۰ ثانیه آن بخودی خود نمونه سرعت سرسام‌آور زمان ماست وبعلاوه رنجی که دونده برای شکستن رکورد دراین لحظات اندك وسرعت زیاد تحمل میکند خود نموداررنج‌وتقلای‌بشر امروزی‌است.

دلیل من برای بکارگرفتن ۳۵ دوربین جهت فیلمبرداری ازاین مسابقه ، نخست بدست دادن زوایای دیگری به تماشاگر خودکه قبلاً بارها زوایای خاص دوربین‌های تلویزیونی را ازاین نوع ورزش دیده‌اند ، میباشد ودروهله دوم باین خاطر است‌که با ۳۵ دوربین خیلی‌بهتر میتوانم تمامی تأثرات وعکس‌العمل‌هائی راکه دریك چنین موقعیت خاص انسانی وجود دارد نشان دهم .

ما این مسابقه را در دونوبت فیلمبرداری کردیم : نخست درنیمه نهائی و سپس درقسمت نهائی . در نیمه نهائی من از فیلمبرداران خود خواستم‌که روی حرکات (ساق) ویا (ران) وحتی‌حرکات عضلانی ران وساق‌پا ونیزحرکات سایر اندام دوندگان تأکیدکنند تا بتوان ضبط دقیقی از تمامی تأثرات بدنی دوندگان بدست داد . درقسمت نهائی براین صحنه‌ها ، صحنه‌هائی ازچهره دوندگان راکه ازفاصله خیلی نزدیك گرفته شده بود افزودیم .

من همچنین فیلمبرداری‌را بدوطریق‌رنگی وسیاه وسفید انجام داده‌ام . درطریقه رنگی از لنزهـای تله اسکوپ و با سرعت بسیار زیاد فیلمبرداری شده است درحالیکه درطریقه سیاه وسفید ، سرعت معمولی دوربین‌که ۲٤ کادر در ثانیه است بکارگرفته شده تا مسابقه درنحوه طبیعی خود نشان داده شود . این صحنه‌هـا با یکدیگر ترکیب شده‌اند وتضادهائی را ازهیجان وزیبائی لحظه‌ای رنگ‌ها ویکنواختی وسردی صحنه‌های سیاه وسفید را ارائه خواهندکرد .

برای فیلم ازهیچ اثر صدائی ، موسیقی ویا گفتار استفاده نشده . بلکه ازیك حداقل صدا ، آنهم بطور آهسته ودرزمینه فیلم استفاده به عمل میآید . این صدا عبارتست ازصدای تیر آغاز مسابقه وسپس صدای فریادهای تماشاگران.

یك‌نکته برای‌من‌درجریان‌تهیه فیلم‌المپیك جالب ودرخورتوجه بوده‌است وآن ، این‌بودکه طی هشت سالی‌که میان المپیك توکیو و المپیك مونیخ فاصله است وسایل‌وشیوه‌های فیلمبرداری بسیار نوتر ومجهزتر شده بطوریکه فیلم المپیك توکیو تمام تازگی ومدرن‌بودن خودرا درمقابل فیلم المپیك مونیخ ازدست داده است .

کن ایچیکاوا (که فیلم المپیك ٦٤ توکیو را هم ساخته‌است) به هنگام تهیه قسمتی از المپیك ۷۲ درمونیخ



کلود للوش :

CLAUDE LELOUCH

بازنده‌ها ، چشمهایشان و تنهائی‌شان

عده زیادی ازمردم جهان «للوش» را با فیلم‌هائی چون (یك مرد یك زن) ، (زندگی برای زندگی) وسایر فیلم‌های عاطفی داستانی او می‌شناسند درحالیکه « للوش » سازنده مستندهای جالبی نیز هست . او خودرا سازنده اصلی‌فیلم‌های خود میداند چه علاوه‌بر نویسندگی وکارگردانی ، به فیلمبرداری فیلم‌های خود نیز می‌پردازد . للوش موضوع (بازنده‌ها) را برای فیلم المپیك ۷۲ خود برگزیده و درباره آن چنین توضیح میدهد :

من همیشه میخواسته‌ام فیلمی از تنهائی انسان تهیه‌کنم . چون حالت وموقعیتی است‌که درزندگی هرآدمی پیش می‌آید . درزندگی قهرمان ورزش تنهائی بیشتر موقعی پدید میآید که او بازنده اعلام میشود . برندگان را همیشه فریادهای‌تحسین‌وتشویق‌احاطه‌کرده اما بازنده ، حتی مردی‌که نفر دوم میشود تنهاست . خیلی تنها میماند . وآنچه بیش ازهمه مورد توجه من قرارگرفت تنهائی خیلی ناگهانی اوست .

برای دریافت احساس‌کامل تنهائی او باید به چشمانش‌نگریست . چون اصولاً آدمی‌جملگی احساس خودرا با چشمانش ابرازمیدارد . مشکل عمده من همین دریافت احساس چشمی‌بازندگان است . چون دوربین باید آنچنان بآنها نزدیك باشد تا قادر به ضبط حساس‌ترین انعکاسات چشمان آنهاگردد . بعضی‌هاشان شاید بگریند . بیشتر چشمانشان را می‌بندند . اغلب دیگر نمیخواهند چیزی را به‌بینند یا بشنوند . بعضی‌ها مثل آنست‌که نزدیك‌ترین دوستشان مرده است .

من‌کوشیده‌ام موقع خاص بازنده را برای تماشاگر روشن‌کنم . مردم غالباً نسبت به بازنده روش خشونت‌آمیزی دارند . مطبوعات نیز هرگزآنچه راکه دردرون‌بازنده میگذرد واورا میآزرد حس نمیکند . من هدفم این بوده‌که مردم را نسبت به این مسائل ولحظه‌ها آشناکنم . بخصوص‌که هرانسانی باید شکست راً بشناسد ودرزمانیکه بازنده میشود بتواند با روحیه متناسبی با آن مقابله کند .

روش فیلم سازی من یك روش سینمای مؤلف است . من‌نه‌تنها سناریوی‌فیلم را می‌نویسم بلکه فیلمبرداری‌آنرا نیزانجام میدهم . دربعضی فیلم‌ها سعی‌کردم فیلمبرداری را به‌کس دیگری واگذارم ولی خودم را مثل نقاشی دیدم که قلم‌موی رنگ‌زنی خودرا برای نقاشی به‌کس دیگری سپرده است . من حتی ترجیح دادم‌که تدوین فیلمم را نیز شخصاً انجام دهم وفقط از کمك یك دستیار تدوین استفاده بردم . درواقع بهترین لحظات من دراطاق تدوین میگذرد چون دیگر مشکلات فیلمبرداری تمام شده ومیتوان با خیال جمع وفارغ به تدوین وترکیب فیلم اقدام‌کرد .

ویك نکته دیگر : « ایچیکاوا » از من خواست تا به عنوان فیلمبردار درقسمتی ازفیلم المپیك (دو یکصد متر)که توسط او تهیه میشد همکاری‌کنم . وظیفه من‌گرفتن نماهای خیلی درشت ازچهره قهرمان این مسابقه بود . نماهای قشنگی بدست آمده ولی فکر میکنم متأسفانه من بهمین خاطر نزدیك‌بودن به قهرمانان دوصد متر ، دربیشتر صحنه‌هائی‌که توسط سایر فیلمبرداران المپیك ۷۲ گرفته شده است نشان داده میشوم .







بالا : (سمت چپ) کارگردان وفیلمبردار یك قسمت‌از «المپیك ۷۲» ـ (سمت راست) : للوش به‌هنگام فیلمبرداری نمائی ازچشمان «والری بورزوف» (قهرمان دو ۱۰۰ متر) ازشوروی ـ «کن ایچیکاوا» نیزکمی دورتر مشغول فیلمبرداری ازهمین قهرمان است .

پائین : للوش با دوربین اکلر Eclair که مورد علاقه‌و توجه او برای فیلمبرداری روی دست است .

یوری اوزروف:

YURI OZEROV

تنهائی لحظه آغازها

سازنده فیلم (آزادی) که حماسه‌جنگ‌های میهنی شوروی است قبلاً فیلم‌هائی چون (پسر) و (جاده بزرگ) را ساخته وبه عنوان فیلمساز پرتحرکی که آمیخته‌ای‌ازسینمای مستندوداستانی را ارائه میدهد مقام خاصی درمیان فیلمسازان معاصر شوروی دارد. وی درجریان تهیه فیلم المپیك ۷۲ به عنوان کارگردانی ازکشورشوروی شرکت‌کرد و موضوع فیلم خودرا «آغازها» انتخاب نمود.

«اوزروف» میگوید: من به‌آغاز هربازی وبه آمادگی ورزشکار درخطوط آغاز بازی علاقمندم. پایان بازی برای هرورزشکار حالت متفاوتی دارد. یکی اول فرامیرسد ودیگری درآخر مسابقه. اما درشروع بازی، همه ورزشکاران یکسان ودرشرایط واحدی هستند. درلحظه آغاز هرورزشکاری خودش‌است. بدون دوست یا مربی ویا مریدان. او واقعاً تنهاست وهیچکس به او کمك نمیکند. من احساس ورزشکار را درست لحظه قبل ازآغاز مسابقه نشان داده‌ام. خواسته‌ام رفتار اورا، چهره‌اش وچشمانش را نشان دهم. دوربین‌های‌تلویزیون ورزشکار را ازفاصله دوری مینگرد. این دوربین‌ها تمامی ورزشکار را می‌بینند نه مثلاً چشمانش ویا حس وحال صورتش را. واین چیزی است‌که من میخواهم نشان دهم: افکار ورزشکار را درخط آغاز مسابقه.

ضروری‌ترین مسئله در ورزش، قدرت ورزشکار نیست بلکه علاقه وخواست او به بردن مسابقه است. با نگاه‌کردن به ورزشکار وبررسی رفتار او درخط آغاز مسابقه میتوان پیش‌بینی کردکه او برنده یا بازنده خواهد شد.

«استانیسلاوسکی» کارگردان مشهورتئاتر شوروی نظریات خاصی درباره‌کیفیت (تنهائی درمیان جمع) دارد واین تنهائی را بخصوص درلحظه آغاز هرمسابقه ورزشی میتوان دید و حس‌کرد. اگر او دراین لحظه قادر به‌فراموش کردن همه اطراف خویش‌باشد وواقعاً درخودش متمرکز شود، برنده خواهد شد. اما اگر او به دوستان اطرافش وبه سایر ورزشکاران بخندد ویا با آنها صحبت‌کند، درخود ایجاد تمرکز نکرده است وبرنده نخواهد شد.

من درفیلم خود ازتمامی مسابقه‌ها والبته فقط ازلحظه آغاز آنها گنجانده‌ام. ازژیمناستیك، شنا، سواری، تیراندازی، بوکس وازهرمسابقه دیگری، بدین ترتیب فیلم حالت یکنواختی ندارد وبسیار متنوع است.

فکر میکنم یك کارگردان هم باید به موضوع‌های متنوعی روی بیاورد. چون واقعاً فیلمسازی ازیك نوع خاص فیلم‌های داستانی یا مستند بسیار خسته‌کننده خواهد بود. من شخصاً به ورزش علاقه زیادی دارم وتهیه فیلم المپیك ۷۲ علیرغم مشکلات آن‌کار جالبی برای من به شمار میرود. یکی ازمشکلات ما عدم دسترسی به ورزشکار از فاصله کاملاً نزدیك است. درحالیکه برای نشان‌دادن حس وحال ورزشکار ازطریق چهره وچشمانش، این فاصله نزدیك ضروری است. پس ما دربعضی موارد ناچار از استفاده عدسی‌هـای مخصوص شده‌ایم. فیلمبرداران اصلی من (ایگور اسلابنویچ) از شوروی و (آلن‌هیوم) ازانگلیس هستند. اما تفاوت زبان مشکلی برای ما ایجاد نمیکند. چون درهنر، زبانی وجود داردکه برای همه مفهوم است وآن زبان خود هنر است. اگرشخصی در حرفه‌اش مسلط باشد، اختلاف زبان هرگزمطرح نخواهد بود. او به سادگی همه چیزهائی راکه مورد درخواست شماست فهمیده وانجام میدهد وبدیهی است نکات ومسائل پیچیده ومشکل را میتوان ازطریق مترجم حل‌کرد.

اصولاً یك لطف دیگر تهیه فیلم المپیك برخوردی‌است که‌میان‌کارگردانان‌وتکنیسین‌های کشورهای مختلف بوجود میآورد. درجریان این فیلم ما دوستان خیلی خوبی برای یکدیگر شدیم.

(تصویر چپ): «یوری اوزروف» درمصاحبه مطبوعاتی المپیك ۷۲ - (تصویر وسط) یوری اوزروف، مترصد لحظه آغاز بازی درالمپیك ۷۲ (تصویر راست) یوری اوزروف برنده جایزه‌های بزرگ سینمای شوروی، هنگام گفتگو فیمابین دو صحنه فیلمبرداری.



آرتور پن :
ARTHUR PENN



دیدن چیزهائی که دیدنی نیست !

خالق آثار جنجال برانگیزی چون (بانی وکلاید)، (رستوران آلیس) و (بزرگ مرد کوچك) درآغازکارگردان برجسته تئاترهای برادوی نیویورك بود و با این حال سینمای او وجوه تشابهی با تئاتر ندارد وآرتور پن توانسته است عناصر پرتحرك سینما را حتی ازبعضی معاصرانش بهتر دریابد وبکار بندد. تهیه قسمت دیگری ازفیلم المپیك ۷۲ توسط (آرتور پن) درواقع نخستین فیلم مستندی است که بوسیله او ساخته میشود. ولی آرتور پن این فیلم را یك مستند به معنای رایج آن نمیداند و میگوید:

هدف من ازساختن این فیلم نمایش آنچه که قابل رؤیت است نمیباشد بلکه کوششی برای تجاوز ازحد دیدن وحرکت بهخارج‌ازآن است. با این حال ساختن این فیلم بافیلم‌های داستانی که قبلاً من ساخته‌ام کاملاً متفاوت است. دراین فیلم شما برخلاف یك فیلم داستانی، کنترلی برآن‌چه‌که برصحنه میگذرد ندارید برعکس این صحنه است‌که خودش را به شما تحمیل میکند.

درواقع شما آنچه را فیلمبرداری می‌کنیدکه اتفاق می‌افتد ودراین‌حالت یا فقط باآن همراهی بی قیدوشرط می‌کنید ویا عنصر خاصی را درآن می‌یابید ومیکوشید تا آنرا استخراج کنید. در واقع شما نقش یك تماشاگررا ایفا می‌کنید منتها تماشاگری مطلع.

من موضوع فیلم خودرا پرش با نیزه انتخاب‌کرده‌ام چون بنظرم میرسدکه ازلحاظ تصویری زیباترین رشته ورزشی باشد. همچنین بااین‌جهت‌که لازم است قسمتی ازفیلم‌های المپیك اختصاص‌به‌مبارزه انسان علیه جاذبه زمین‌که بآن وابسته‌است داشته‌باشد وپرش‌بانیزه پرمفهوم‌ترین بازی دراین زمینه است. ازطرف دیگر پرش با نیزه یك ورزش عمودی است درحالیکه سایر بازی‌های المپیك درخط افقی امتداد می‌یابد. اما وقتی شما پرش با نیزه را با سرعت معمولی دوربین یعنی ۲٤ کادر درثانیه فیلمبرداری‌کنید، چیز خاصی دراین بازی نمی‌بینید. کمااینکه وقتی خود بازی را درحالت معمولی مشاهده می‌کنیم، حرکات ورزشکار آنچنان به سرعت انجام میگیردکه قادربه‌تماشای هیچیك‌ازجزئیات وظرافت‌های آن نیستیم. پس ما تصمیم‌گرفتیم این بازی را با اسلوموشن (حـرکت آهسته) فیلمبرداری‌کنیم. یعنی حرکت دوربین بین ٤ تا بیست‌بار سریع‌تر ازحرکت معمولی وطبیعی آن است ودرفیلم عکس آن یعنی ٤ تا ۲۰ بار آهسته‌ترخواهد بود. بدین‌ترتیب صحنه‌ها خیلی رؤیائی، تغزلی وتقریباً بشکل تصاویر مجسمی ازیك طرح رقص وباله خواهد بود.

درحالیکه‌این‌صحنه‌هارافیلمبرداری‌میکردم، نقشه خاصی برای چگونگی تدوین آنها واینکه هماهنگی صحنه‌هـا چگونه حفظ خواهد شد، نداشتم. باین نکات دراطاق مونتاژ پرداختم. دراین نوع فیلم‌ها شما هیچ اطلاعی ازآنچه‌که باید بسرصحنه‌ها بیاید ندارید تاآنکه آنها را دراطاق‌تدوین‌کنار یکدیگر مشاهده‌کنید وتصمیم بگیرید. درواقع دراطاق تدوین است‌که میتوان ازکنار نهادن این صحنه‌هـا فیلمی با اثرات دراماتیك ساخت. درپرش‌بانیزه هیچ مبارزه‌ای ازسوی یك‌انسان‌علیه انسان‌دیگرصورت نمیگیرد ویا پرشی ویورشی ازبالا به بالاتر تا نقطه اوج انجام نمیشود. ورزشکار ارتفاعی را تا ۱۸ فوت می‌پرد واین تمامی‌کار است. حال باید دید چه چیز این بازی مورد توجه او قرار میگیرد، آیا فقط نفس این فکراست‌که اورا به بالا می‌پراند وبعضی اوقات هم مـوفقیت نمی‌یابد و بزمین میخورد؟ این نکات را دراطاق تدوین یافتم.

بعضی ازصحنه‌های فیلم عمداً (فوکوس) ومیزان نیست چون خواسته‌ام بنوع دیگری از نحوه مشاهده و تأثیر دست یابم. نامیزان بودن تصویر البته مانع مشاهده دقیق اشیاء وخطوط یك تصویر میشود ولی درعوض نوع خاصی از حرکت را تجسم بیشتری میدهد بخصوص در صحنه‌هائی‌که مشاهده جزئیات واشکال مطرح نیست بلکه لازم است نمایش حرکات، جهش‌ها، بالارفتن‌ها وفرودآمدن‌ها تأکید شود.



صحنه‌ای ازفیلم «آرتور پن»: دیدن چیزهائی‌که دیدنی نیست!

مایکل فلگ هارت:

MICHAEL PFLEGHAR

زنان، تصاویر دیگری از المپیك

فیلمساز جوان آلمانی تابحال طبع خودرا درتعداد زیادی فیلم‌های تلویزیونی و سینمائی با موفقیت آزموده است. یکی ازمشهورترین فیلم‌هایش فیلمی است بنام «مرگ بورلی‌هیلز» که همان محله معروف اعیان‌نشین هالیوود باشد.

«مایکل فلگ‌هارت» موضوع فیلم المپیك خود را زنان انتخاب‌کرده است چون نه فقط زنان موضوع زیبائی برای نگاه وبررسی هستند بلکه نمایش مسابقات آنها در المپیك به جنبه انسانی این مسابقات میافزاید.

وی میگوید: براین اساس من با روح وقلبم به ساختن چنین‌فیلمی‌پرداخته‌ام، بخصوص که پرداختن به ورزشکاران زن المپیك مقداری تازگی دارد چون درالمپیك‌های گذشته شاید هم بیشتر بدلیل افزون‌بودن تعداد ورزشکاران مرد، حق زنان درفیلم‌های مربوط به المپیك بخوبی ادا نشده است.

اما فیلمی‌که من درباره نقش زنان در المپیك ساخته‌ام یك فیلم صرفاً مستند نیست. بیشتر یك فیلم شخصی است ودیدگاه خاصی از بازی زنان ورزشکار را نشان میدهد. زنان بطورکلی خیلی بیشتر ازمردان به ابراز عواطف واحساسات خود می‌پردازند. بطوریکه وقتی برنده میشوند ویا میبازند، احساسات وتأثرات خودرا خیلی صادقانه و طبیعی رو می‌کنند. کوشش من صرف آن شده است‌که این احساس وتأثررا با دیدی‌کاملاً شخصی نشان دهم ودر همین حال به کوشش‌های ایشان برای مسابقه وپیروزی اشاره‌کنم.

بدین ترتیب صحنه‌های موردنظر من بیشتر صحنه‌های مربوط به فینال بازی است. دراین صحنه‌ها اززنان ورزشکار میپرسم‌که چه علتی موجب شرکت آنها درمسابقه شده است وچرا بدین‌گونه سخت‌وطاقت‌فرسابرای‌بردن میکوشند؟ درهمین حال آخرین صحنه‌های بازی را نشان میدهم‌که ورزشکار برده ویا باخته است وسپس ازفیلم به نوار ویدئو رجوع میکنم‌که ازآمیختن آنها با یکدیگر بتوانم به اثرات خاص تصویر وصدا برسم. درواقع‌کوشش اصلی من صرف‌آن شده‌که حس وحال زن ورزشکار را درسراسر پرده سینما نشان بدهم واینکه چگونه قبل از مسابقه، درجریان آن وپس ازپایان مسابقه بوده وچه حرکات وتأثراتی داشته است.

من‌تصورنمیکنم سبك خاصی‌برای‌فیلمسازی وجود داشته‌باشد چون‌کاری‌که ما میکنیم دارای تنوع زیادی است. در دوران اولیه فیلمسازی به‌عنوان یك‌کارگردان میکوشیدم تکنیك زیادی را درفیلم‌هایم بگنجانم. درباره‌کارفیلمبرداری وتدوین وسواس‌خاصی‌داشتم. بطوریکه فیلم‌های من بیشتر ازلحاظ تکنیك برجسته ومورد توجه تجربیاتی‌که ازاین فیلم بدست آوردم شاید برای فیلم‌های داستانی مورد استفاده نداشته باشد ولی بهرحال یك نکته مهم را فراگرفته‌ام وآن اینکه هیچ غیرممکن درامر فیلمبرداری وجود ندارد. واضح است‌که فیلمبرداری با ۴۰۰ یا ۵۰۰ کادر درثانیه‌که ما درفیلم المپیك بکار بردیم دریك فیلم داستانی امکان‌پذیر نیست واین نه به علت مسائل تکنیکی بلکه به دلیل نداشتن کنترل برنتایج بدست‌آمده وتجربه اندوزی در چیزی است‌که انجامش هرگز معلوم نیست. کمااینکه وقتی خود ماهم بااین‌طریق فیلمبرداری میکردیم نمیدانستیم‌که فیلمبرداری با چنین سرعتی چه حاصل خواهد داد وآیا هرگز موفق بدیدن چیزی وتصویری درروی فیلم خواهیم شد؟ حرکات حیرت‌انگیزی را میتوان با فیلم نشان داد ولی البته لازم است برای نمایش این حرکات دلیل و منطقی وجود داشته باشد. (اسلوموشن) این روزها زیاد ودرموارد غیر–ضروری مصرف میشود. درحالیکه این حرکت مخصوصی است فقط برای القاء نوع خاصی از دید و مشاهده.

کشف مهم من‌درجریان‌فیلمبرداری‌المپیك وجود فیلمبرداران برجسته‌ای بود‌که درموقعیت پرتحرك وجنبش وشور المپیك‌که دقت، سرعت ووسواس عجیبی را طلب میکند، برکار خود کاملاً مسلط بودند و ازآخرین تکنیك‌های فیلمبرداری اطلاع داشتند. عکس‌العمل زمانی آنها دربرابرکارشان درست مثل عکس‌العمل زمانی‌قهرمانان ورزش‌المپیك بود‌که کوچکترین لحظه‌ها برایشان اهمیت داشت.





«مایکل فلگ هارت» به‌هنگام تهیه قسمتی از «المپیك ۷۲».

بود. ولی درسالهای اخیر نظر من کاملاً عوض شده، این روزها به فکر وهدف فیلم وپیامی که درعمق آن باید وجود داشته باشد میاندیشم واین نکات را مهم میدانم. بدین ترتیب دیگر سبك وروش خاصی را دنبال نمیکنم. برعکس سبك را متناسب با نوع فیلم وموضوع آن انتخاب میکنم. بااین‌حال تأثیر زیادی که موج نو فرانسه و «سینما حقیقت» برمن گذاشته قابل ذکر است. من کمتر میکوشم بازیگران را به تمرین‌های زیاد قبل ازفیلمبرداری وادارم. درعوض میکوشم آنها را همانطور که هستند وهمانطور که درمقابل دوربین ظاهر میشوند، ضبط کنم.

دوفیلمسازرا بیش‌ازسایرین ستایش میکنم. «فللینی» را بخاطر فیلم‌های فانتاستیك واعجاب‌انگیزش و «آرتور پن» را بخاطر جنبه‌های دراماتیك فیلم‌هایش. سینمای آلمان متأسفانه در سالهای اخیر به سختی گرفتار فیلم‌های سکسی وبخصوص نوع بی‌ارزش آن بوده است. کیفیت این سینما بسیار بد شده است درحالیکه درآلمان کارگردانان جوان و با استعدادی وجود دارد. امیدوارم که روزی این جوانها سطح سینمای آلمان را مثل دوره‌های قبل به سطح سینمائی جهان برسانند ولی درحال حاضر سینمای آلمان سینمای خوبی نیست.

بازیگران حرفه‌ای یا آماتور، هرکدام امتیازهای خاص خودشان را دارند بطورکلی نحوه استفاده ازبازیگران بستگی به نوع فیلم دارد. و وقتی قرار است فیلمی با موضوع دراماتیك که مستلزم تغییر کاراکتربازیگران است ساخته شود حتماً باید ازوجودحرفه‌ای‌هابهره‌مند شد. کمااینکه وقتی فیلمی درباره زندگی جاری و باآدم‌های‌معمولی‌میسازیم وجود غیرحرفه‌ای‌ها برای ابراز زندگی خودشان درفیلم ضروری است با این حال من شخصاً ترجیح میدهم با حرفه‌ای‌هاکارکنم چون با وجود سرعت و دقتی که باید برای تهیه یك فیلم سینمائی بکار برد چاره‌ای جز کارکردن با حرفه‌ای‌ها نیست.

من چون‌کار سینما را با تدوین شروع کرده‌ام، بیشتر فیلم‌هایم را یا خود شخصاً ویا همراه یك ادیتور، تدوین میکنم وبهرحال‌بیشتر فیلم‌های من فی‌الواقع دراطاق مونتاژ ساخته می‌شود.

دراروپا بیشترکارگردان‌های جدید که موفقیت یافته‌اند بخاطر زمینه ادبی وکارهای قبلی نویسندگی آنها بوده است. مسلماً آنها در آغازکار به علت عدم آشنائی کامل به تکنیك سینما، مشکلاتی داشته وفیلم‌های آنها دچار نقائصی بوده‌است ولی‌فکری‌قوی‌که پشت‌فیلم‌های آنها میدرخشد، این عیوب‌را برطرف‌کرده‌است.

به اعتقاد من یك‌کارگردان امروزی سینما یا باید خود دانش نویسندگی داشته باشد ویا با یك نویسنده خوب همکاری نزدیك داشته باشد. درمرحله بعدی اطلاع ازتکنیك‌های فیلمبرداری وتدوین نیز برای او ضروری است.

عثمان ثمبن:

OUSMANE SEMBENE

برخورد سیاهان ازافریقا تا امریکا

مشهورترین‌فیلمسازکشورسنگال‌که درعین حال نماینده برجسته سینمای افریقای سیاه نیز میباشد درفیلم المپیك ۷۲ قسمت مربوط به بسکتبال وبخصوص تیم بسکتبال‌کشور خودرا ارائه میکند «ثمبن»درتوضیح‌این‌مطلب میگوید:

فیلم من‌فقط نمایش‌بسکتبال سیاهان‌نیست. مهمتر ازآن ملاقات تاریخی آنها در بازی‌های المپیك است. آنچه واقعاً من میخواهم دراین فیلم نشان دهم دوستی است‌که میان ورزشکاران ازهرنژاد وازجمله سیاه‌امریکائی وسیاه‌افریقائی بوجود میآید. المپیك بزرگترین بازار دوستی وصلح وصفاست. وقتی دوقهرمان از دوملیت یا نژاد درمقابل هم قرار میگیرند دیگر اختلاف ملیت ویا پوست آنها مطرح نیست. بلکه رقابت ورزشی آنها مهم است وبرنده ازهرنژاد ویا قوم ازطرف انبوه تماشاگران تحسین میشود.

چند قرن‌است‌که سیاهان درامریکا وافریقا از یکدیگر جدا شده‌اند و اینك‌که در المپیك بیکدیگر می‌پیوندند، دوستی وبرادریشان جلب توجه مرا میکند. میخواهم سندی ازاین ملاقات درفیلم خود نشان دهم.

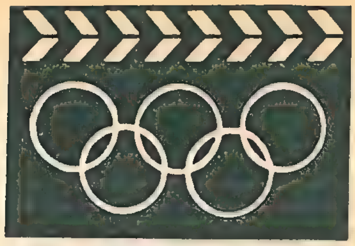
این فیلم دومین فیلم مستندی است‌که تهیه میکنم. وقتی مدرسه را تمام‌کردم نخستین فیلم مستند خودم را ازحادثه ملاقات تاریخی سیاهان







عثمان ثمبن به‌هنگام مصاحبه مطبوعاتی‌وزمان‌فیلمبرداری



مای زترلینگ :

MAY ZETERLING

انزوای ورزشکاری که قوی‌ترین است

بازیگر مشهور سوئدی درسالهای اخیر درمقام کارگردانی نیز آثار جالبی خلق کرده‌است دوفیلم اولیـه او درمقام کارگردانی بنام‌های (زوج‌های عاشقانه) و (بازی‌های شب) شهرت جهانی دارند. خانم زترلینگ دراین باره‌که چگونه به ساختن فیلمی ازفیلم‌های المپیك ۷۲ پرداخت توضیح میدهد :

«دیوید ولپر» تهیه‌کننده فیلم المپیك بمن تلفن زدکه آیا مایلم درساختن یکی ازقسمت‌های فیلم او شرکت‌کنم؟ او گفت من می‌تـوانم هرموضوعی‌راکه بخواهم برای‌فیلم خود انتخاب کنم. مثلاً موضوع شرکت زنان در المپیك را. اما این موضوع خیلی بدیهی برای انتخاب من بشمار میرفت. من اصلاً ازموضوع‌های بدیهی ومتناسب‌حذرداشته‌ام. برعکس‌همیشه میخواسته‌ام به موضوع‌هائی روی بیاورم‌که فیلم‌کردن آنها برای من حالت معمولی نداشته باشد. برای فیلم المپیك هم غیربدیهی‌ترین موضوع راکه نسبت به من ودانستنی‌های من فاصله زیادی دارد یعنی وزنه‌برداری‌را انتخاب کردم. وزنه‌برداری‌قلمرو فوق‌العاده‌ای برای ورزشکاران است ولی مردم اطلاع اندکی ازآن دارند. من فکر کردم لازم است نکات مختلفی را ازآن فراگیرم وتصمیم گرفتم چیزهای جدیدی‌ازآنرا درفیلم ارائه‌کنم.

وسفیدها درمرزهای «کیمبوکتو» تهیه‌کردم. درآن فیلم من تمامی‌کارها ازجمله فیلمبرداری را شخصاً انجام دادم ولی درفیلم المپیك بـا فیلمبرداری‌کارمیکردم‌که تابحال فیلم‌های‌مختلفی را برای من فیلمبرداری‌کرده است. نامش(ژرژ کارستیان) واهل سنگال است. او هرگز بـه مدرسه عکاسی وفیلمبرداری نرفته وفیلمبرداری را با تجربیاتش به پیش برده است. با این حال تکنیك‌کار را ازفیلمبرداری‌که قبلاً دراروپا تحصیل سینمائی‌کرده بود فراگرفته است.

فرق عمده‌ای‌که فیلم مستند با فیلم داستانی دارد، درنحوه فیلمبرداری آنست. درواقع ارزش‌های یك فیلم مستند وابسته به‌چابکی ومهارت فیلمبردار است. او باید لحظه‌ها را شکارکند. شما درمیان یك جمعیت ایستاده‌اید وباید قلب جمعیت را دریابید ونبض آنرا بیابید وآنها را درفیلم خود ضبط‌کنید. بطوریکـه تماشاگر فیلم شما، وجود جمعیت وضربان قلب آنرا درلحظات فیلم‌کاملاً حس‌کند.

من تابحال ۹ کتاب داستان بزبان فرانسه نوشته‌ام اما با توجه به اینکه ۹۰ درصد مردم سنگال بیسواد هستند وکتاب‌های مرا نخواهند خواند، برای ایجاد ارتباط با آنها به‌ساختن فیلم پرداختم. باین وسیله من‌کوشیده‌ام افکار واحساسات خودم را به مردم‌کشور خود منتقل کنم وتفاهمی باآنها برقرار سازم.

درسینما شما یك داستان را نقاشی میکنید. یعنی آنرا مصور می‌کنید. تصاویر احساس‌وتأثر شما را ابراز میدارد. اما درنویسندگی شما با کلمات است‌که نقاشی می‌کنید وضمناً نویسندگی یك عمل متقابل فکری است. ارتباط ازطریق نویسندگی، درسطح‌بالاترفکری‌صورت میگیرد. نویسنده باید فکرکند بعد منعکس سازد. اما فیلمسازی مقدار زیادی انرژی، تصمیم وحرکت را اقتضا میکند.

من شخصاً نویسندگی‌را برفیلمسازی‌ترجیح میدهم چون آنرا وسیله غنی‌تری برای ابراز افکار واندیشه‌های خودم تشخیص میدهم. در نویسندگـی شما به مسائل عمیق‌تر میاندیشید وعمیق‌تر آنهارا ابراز میدارید. بنظر من‌هیچکس نتوانسته است یك‌کتاب خوب وزیبا را بطور موفقیت‌آمیز به قالب فیلم درآورد درفیلم شما همه چیز را نشان میدهید. موضوع فیلم را براساس تماشاگر خود طرح‌ریزی می‌کنید. چیزی برای فکرکردن باقی نمی‌ماند. نمیتوان یك فیلم را متوقف‌کرد وبه لحظه خاصی ازآن اندیشید. ولی‌کتاب را همیشه میتوان بست وبه سطور آن فکرکرد. اما درفیلم باید آغازکرد وآنرا به پایان برد. فرصتی برای توقف واندیشه نیست.

کار ما فیلمسازان متعدد ازکشورهـای مختلف درالمپیك ۷۲ درواقع ایجاد المپیك دیگری است‌که درمیان خود ترکیب داده‌ایم.





بالا : «می‌زترلینگ» هنگام گفتگو درمصاحبه مطبوعاتی
پائین : «می‌زترلینگ» باهمسرش «دیوید هوگفر» نویسنده مشهور انگلیسی.

وقتی شما به موضوع بکری برمیخورید ونکات تازه‌ای درآن می‌یابید ، امکانات کاملی برای ارائه آن نیز خواهید داشت .

دراین ورزش دوموضوع بیش ازهمه جلب توجه مراکرد : یکی منزوی‌بودن ورزشکار و دیگـری مشغله ذهنی او که هـردو ایجاد محرومیت‌هائی را دروزشکار میکند .

برای ارائه تنهائی ورزشکار من به نقش خود ورزش وچهره خاص آن توجه‌کردم‌که هم مربی وهم ورزشکاررا به تنهائی وبه منزوی‌شدن سوق میدهد . این ورزش شبیه هیچ ورزش دیگری نیست . ورزشکار دراینجا فقط بـا وزنه‌هاست‌که جدال میکند واین جدالی‌کاملاً شخصی است .

پی‌بردن به انزوای آنها ونحوه مدارای آنها بااین حالت بسیارشگفت‌انگیز جلوه میکند. آنها قدم میزنند، به این طرف وآنطرف میروند، عرق می‌کنند ، فکرمی‌کنند . خودشان‌را تمرکز میدهند و وزنه‌هائی درفکرشان مجسم می‌کنند که باید به بالا بکشند چیزهای وحشتناك زیادی است‌که آنهارا بخود مشغول میدارد ودرخودشان فرو میبرد وقتی قدم میزنند ازخطوطی‌که متعلق به دیگر وزنه‌برداران است میگذرند بدون آنکه حرفی بزبان آورند . آنها اصلاً خیلی‌کم سخن میگویند . این یك اتمسفر دوستانه نیست . نوعی ازحالت تنهائی حتی درمیان هزاران نفرجمعیت است .

اما وزنه‌بردار نه فقط منزوی است بلکه آدمی‌است بخود مشغول . بطوریکه هرگزفرصت زندگی به مفهوم عادی آنرا ندارد . وقتی‌آدمی مجبور است ۱۲ ساعت بخوابد ، ۹ ساعت تمرین به‌بیند وهرروز سه ساعت بخوردن بپردازد دیگر چه فرصتی برای زندگی معمولی میماند ؟ من از یکی ازآنها پرسیدم‌که آیا دوست دختری دارد ؟ و اوپاسخ داد درتختخواب‌او جائی‌برای معشوقه نیست چون هیکل بزرگ او تمامی تختخواب را پر میکند .

من امیدوارم تـوانسته باشم این حالت انزواطلبی وزنه‌بردار را همراه با کوشش‌هایش برای پیروزی درفیلم خود ارائه کرده باشم . یکی دیگرازصحنه‌های فیلم من‌که بنوعی مربوط به زندگی وزنه‌برداران میشود صحنه مربوط به کشتارگاه است زیرا یك وزنه‌بردار قهرمان علاوه بر ۱۳ تخم مرغی‌که برای صبحانه صرف میکند وبا ٤٢ لیوان شیری‌که بایدبنوشد، روزی







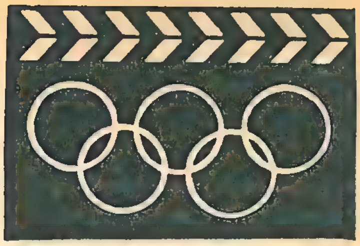
«مای زترلینگ» هنگام فیلمبرداری صحنه‌هائی از فیلم خود تحت عنوان «انزوا» ــ المپیك ۱۹۷۲ .

سه الی چهاربار نیزغذامیخوردکه‌گوشت‌وبیفتك جزء اصلی آن است . پس بنظرم لازم بود محلی که غذای عمده وزنه‌بردار ازآنجا تأمین میشود یعنی‌کشتارگاه نیز نقشی درفیلم داشته باشد .

درارتباط با وزنه‌برداران فیلم خود البته بیشترین و راحت‌ترین ارتباط با سوئدی‌ها و انگلیسی‌ها وآنهائی بودکه بااین دوزبان تکلم می‌کنند . یعنی زبانی‌که خود من به‌آن تکلم میکنم . من حتی سه ماه قبل ازآغاز مسابقه‌های المپیك مونیخ به انگلیس رفتم تا باوزنه‌برداران آن‌کشور ازنزدیك آشنا شوم وبه نحوه‌کارشان که برای من فوق‌العاده تازگی داشت آشنا شوم . بعد درجریان المپیك با جملگی ورزشکاران این رشته آشنا شدم . همه شان مهربان‌ودوست‌داشتنی هستند. ازمن غالباً می‌پرسندکه آیا وزنه‌برداران ازاینکه زنی فیلم آنها را تهیه میکند ، متعجب نشده‌اند ؟ نمیدانم . چون اگر آنها به شگفت آمده بودند ، لااقل چنین حالتی را ازخود نشان نمیدادند . فکر میکنم بیشتر از همه مطبوعات وخبرنگاران ارتباط جمعی ازاینکه زنی به تهیه فیلم وزنه‌برداران اقدام میکند به حیرت افتاده بودند .

من قبل ازاین فیلم چند فیلم مستند دیگر ساخته بودم بطوریکه فیلم المپیك دیگر اشکالی ازلحاظ تهیه نداشت وتفاوتی بین مسائل آن ومسائل یك فیلم داستانـی ندیدم . اصلاً من کارگردانی را با فیلم‌های مستند شروع‌کردم . وقتی چند سال پیش خواستم ازبازیگری فیلم‌ها به‌کارگردانی روی بیاورم در «بی‌بی‌سی» لندن به ساختن فیلم‌های مستند پرداختم . چون فکر میکردم آغاز خوبی برای‌کار جدید من باشد . فیلم‌های مستند چیزهای زیادی به انسان یاد میدهد، باهرفیلم شما مردم جدید ونکات‌تازه‌ای می‌یابید . تمام چهار فیلم داستانی من به شیوه فیلم‌های مستند درمحل‌های حقیقی فیلمبرداری شده وخیلی‌کم ازفضای استودیو درآن بهـره برده‌ام .

فیلمبردارچندفیلم قبلی‌من(رون‌اریکسون) بوده کمااینکه وی درفیلم المپیك هم فیلمبردار وهمکار نزدیك من می‌باشد ، یك نوع دوستی ورفاقت نه فقط حرفه‌ای بلکه اخلاقی بین ما ایجاد شده‌است وتصور میکنم این چنین دوستی میتواند به‌کیفیت فیلم ارزش بیشتری‌بدهد چون تفاهم بیشتری بین سازندگان یك اثر بوجود میآورد .



جان شلزینگر :

JOHN SCHLESINGER

نظم دقیق فکری برای تحمل رنج جسمی

خالق آثاری چون (دارلینگ) ، (دور ازجمعیت خشمگین) ، (کابوی نیمه شب) و (یکشنبه لعنتی) اینك به‌عنوان یك‌چهره برجسته سینمای معاصر به شمار میآید . جان شلزینگر به عنوان یك کارگردان انگلیسی درجریان تهیه فیلم المپیك ۷۲ شرکت‌کرده و موضوع فیلم خودرا (ماراتون) انتخاب‌کرده است .

درفیلم او درحدود ۵۰ فیلمبردار شرکت داشته‌اند .

شلزینگر میگوید : (ماراتون) برای من درام‌ترین حادثه ورزش‌های المپیك است. چون طاقت فرساترین‌کاری است‌که ورزشکارمیکند . این موضوع‌که آدمی چه‌کوشش‌هائی را برای دویدن دراین فاصله ۲۸ میل باید متحمل شود وسپس این‌نکته‌که اصولاً چه عللی موجب چنین دویدنی طولانی واحراز مقام قهرمانی میشود ، مسائلی هستندکه سخت مورد علاقه من می‌باشند. پس من این موضوع را به عنوان سوژه اصلی فیلم خود انتخاب کردم و درضمن سعی کردم درباره یکنفرکه احتمال بیشتری برای بردن‌دارد تأکید زیادتری به عمل آورم بطوریکه این‌دونده نقطه مرکزی فیلم قرارگیرد .

او دراصل یك دانشمند است ویکی‌ازنکاتی که در او سخت جلب توجهم راکرد نظم فکری او و دقتی بودکه در انجام کارهایش به خرج میداد . خود من درکاروحرفه‌ام فوق‌العاده منظم ولی در زندگی عادی بطور وحشتناکی لاقید هستم ووقتی شخصی را دیدم‌که هم درزندگی عادی وهم درکارش ، ورزش ، سخت جدی ومنظم است ، به بررسی اوکاملاً علاقمند شدم . او برنامه‌کافی برای ورزش خود ترتیب داده بود . هرروز درفاصله قبل از صرف ناهار به دویدن می‌پرداخت وفاصله محل‌کارش‌را تامنزل پس‌ازپایان‌کار با دویدن طی می‌کرد وهرروز یکشنبه تعطیل را ۲۰ میل میدوید . او هرگز دراین برنامه تغییری نمی‌داد .

او (رون هیل) نام دارد . قبل ازآنکه به مونیخ بیاید ، مصاحبه‌ای با او ترتیب دادیم وضمن تمرین‌های روزانـه از او فیلمبرداری کردیم . قصد من آن بودکه فیلم المپیك خودم را درباره ماراتون با فیلمبرداری‌که از (رون هیل) کرده‌ام آغازکنم و با او نیز فیلم را به پایان برم .

اما آنچه‌که مرا بطورکلی‌نسبت‌به‌بازی‌های المپیك علاقمند میساخت ، یا به عبارت دیگر مرا می‌هراساند ، عظمتی‌بودکه این‌بازی‌ها بخود گرفته‌بود . ارتباط عمومی این‌بازی‌هافوق‌العاده افزایش یافته بطوریکه هرشخصی را به مجرد درگیرشدن با المپیك متوجه خود میکند . این ارتباط باضافه جنبه‌های تجاری وحتی سیاسی بازی‌های المپیك که درسال ۷۲ بیشتر مشخص بود ، کوشش سخت ورزشکاران برای پیروزی که بخصوص در ماراتون تظاهـر دارد ، انبوه فیلمبرداران بـا وسایل شگفت‌انگیز فنی ، تکنیسین‌های تلویزیون و مفسران ورزشی که هریك دربرابر یك صفحه تلویزیون به بحث می‌پرداختند ، جملگی عظمت ویژه‌ای برای المپیك فراهم میکردند . من همه این حوادث وصحنه‌ها را با دویدن ۲۰ میلی مردی‌که قبلاً از او فیلمبرداری‌کرده‌ام مقایسه میکنم و اورا ناگهان درمقابل عظمت بازی‌های المپیك قرار می‌دهم .

دو (ماراتون) یك دو جمعی وبزرگ و طولانی است . پس اقتضای فیلمبرداران زیادی را میکند . دراین فیلم درحدود ۵۰ فیلمبردار شرکت دارندکه (آرتور ووستر) سمت رهبری آنها را دارد . (للوش) و (اریکسون)که در دیگر قسمت‌های فیلم المپیك ۷۲ به‌عنـوان کارگردان ویا فیلمبردار شرکت داشتند نیز در قسمتی از فیلم من به فیلمبرداری پرداختند . هرگونه موفقیت فیلم من مربوط به‌کار این‌پنجاه فیلمبردار وهمچنین مردی‌بودکه به عنوان‌همکار کارگردان و ادیتور فیلم ، با من از نزدیك همکاری ومعاضدت داشت ، نام او جیمزکلارك است .

من‌چند ماه قبل ازانجام المپیك ۷۲ همراه (آرتور ووستر) به مونیخ رفتم تامحل استقرار فیلمبرداران ونحوه کار ایشان را دقیقاً تعیین کنیم . بعد (ووستر) تصمیم گرفت کـه کدام فیلمبردار درکدام نقطه باشد و ازچه نکات و صحنه‌هائی فیلمبرداری‌کند . من شخصاً خیلی دلم میخواست برکارهمه این‌فیلمبرداران نظارت



«جان شلزینگر» سازنده یك قسمت ازفیلم المپیك ۷۲ با «لنی ریفنشتال» سازنده فیلم المپیك ۱۹۳۶ .

کنم ومثلاً در آن واحد به بینیم که هریك از آنها چگونه صحنه‌های مورد علاقه را فیلمبرداری می‌کند . ولی این امر درعمل اصلاً امکان‌پذیر نیست . ومن فقط باید مثل یك فرمانده جنگی روی نقشه به فیلمبرداران خود دستورپیشرفت - آغاز وانجام‌کار را بدهم والبته دراین رهگذر چه بساکه لحظه‌هائی را ازدست بدهیم . چون درماراتون هیچ چیز دقیقاً قابل‌پیش‌بینی نیست. ولی بهرحال ما آنچه راکه فیلم خواهد شد از قبل به نقشه وطرح آورده‌ایم وبطورکلی میدانیم که چه صحنه‌هائی را خواهیم داشت وچـه تصاویری‌ازاین‌مجموع کاروفعالیت ۵۰ فیلمبردار بدست خواهیم آورد . این نکات را ما دربحث‌ها وبررسی‌های سیار دقیقی که قبل‌ازآغاز ماراتون وانجام فیلمبرداری داشته‌ایم بدست آورده‌ایم .

من فیلم‌های مستند زیادی قبل از فیلم المپیك تهیه کرده‌ام . اغلب آنهارا برای‌تلویزیون ساخته‌ام . ولی این فعالیت‌ها مربوط به ۱۰ سال قبل است وفیلم المپیك هم ویژه‌گی‌های خودرا دارد . اصولاً ساختن فیلم‌های مستند جالب و دل‌انگیز است . چون هریك ازآنها سندی است که زمان‌ومکان‌وحوادث خاصی‌را بررسی‌میکند.

ما همچنین درجریان المپیك ۷۲ مقداری از صحنه‌هـــای مربوط به تراژدی کشته شدن ورزشکاران اسرائیلی را فیلمبرداری کردیم و صحنه‌های مراسم پایان‌فیلم‌نیز توسط فیلمبرداران ما تهیه شد بطوریکه حاوی همه آن حس وحالی بودکه طی دوهفته درالمپیك ۷۲ گذشته است . بدیهی است ما صحنه‌های تراژیك مذکور را خیلی بدقت تنظیم‌کردیم تا مفهوم عمیق خودرا نه به عنوان یك واقعه‌گذرا بلکه به عنوان حادثه تمام زمان‌ها حفظ‌کند . یادآوری المپیك ۷۲ بدون توجه به‌آلودگی سیاسی آن غیرممکن‌است کما اینکه وقتی به المپیك ۳٦ برلین میاندیشیم نمی‌توانیم آلودگی سیاسی آنرا نادیده بگیریم .

نقل از : آمریکن سینماتوگرافر





تصاویر چپ : «جان شلزینگر» بـرای فیلمبرداری یك صحنه به مدیر فیلمبرداری فیلمش توضیح میدهد .

تصویر راست : «جان شلزینگر» باآسیستان کارگردان و مونتور فیلم خود جیمز کلارك «نفر چپ» و مدیـر فیلمبرداریش آرتور ووستر «نفر راست» .



نمائی ازاستادیوم ۸۰ هزارنفری المپیك مونیخ ، اینجا میعادگاه ۹ سینماگر بزرگ جهان‌هم بود.



جنگل دوربین‌های فیلمبرداری و عکاسی برای ۹ فیلمسازبزرگ وصدها نشریه ، فرستنده تلویزیونی ومراکز خبری‌جهان.

حرفها و خبرها

سهراب شهید ثالث
برنده جایزه بهترین کارگردانی
«خرس نقره‌ئی»
دربیست وچهارمین دوره
فستیوال برلین

بیست وچهارمین دوره فستیوال جهانی سینما دربرلین روز ۳۱ خردادگشایش یافت وتا روز یازدهم تیرماه ادامه داشت .

دراین دوره فستیوال فیلم‌های داخل‌مسابقه فیلم‌هائی با عنوان فستیوال جهانی فیلم جوانان وچند مرور برآثار ازجمله مروری بـرآثار «ژاك فدر» کارگردان برجسته فرانسوی به‌تماشا گذاشته شد .

ازایران دوفیلم بلند بنام یك اتفاق ساده (درقسمت‌فستیوال‌جهانی‌فیلم جوانان) و«طبیعت بیجان» درقسمت مسابقه به نمایش درآمدندکه هردو را «سهراب شهید ثالث» ساخته است .

ایران یك فیلم‌کوتاه نیز درقسمت مسابقه فستیوال‌برلن شرکت‌داده‌بودکه ازآن «علی‌اکبر صادقی» ونامش « من آنم‌که . . . . » است .

دراین‌فستیوال‌جایزه‌اول«خرس‌طلا»به‌فیلم کانادائی «دوران‌کارآموزی و ادی‌کراویتس» ساخته «تدکوچف» تعلق‌گرفت وجایزه بهترین کارگردانی «خرس نقره» را نیز «سهراب شهید ثالث» برای‌فیلم «طبیعت بیجان» دریافت‌داشت.

فیلم « من آنم‌که . . . . » یك جایزه گرفت و فیلم « طبیعت بیجان » موفق شدکه جایزه بهترین فیلم را ازهیئت ژوری منتقدان بین‌المللی وهم‌چنین‌جایزه‌نقدی مجمع کاتولیکها وپروتستانها را بدست آورد .

فیلم «یك اتفاق ساده» با وجودیکه در بخش غیرمسابقه فستیوال برلین به نمایش درآمد معهذا توانست مانسیون‌هائی دریائی‌کند .

بجز «سهراب شهید ثالث» وفیلم «طبیعت بیجان» چهار جایزه خرس نقره دیگر نیز با ارزش برابر بدین ترتیب اهدا شد :

– شورش درپاتاگونیا (آرژانتین) ساختهٔ «هکتور اولیورا» .

– بنام مردم (آلمان) اثر « اوتوکـار رونتس » .

– مالکوم‌کوچك (انگلستان) از«استوارت کوپر».

– نان وشکلات (ایتالیا) اثر «فرانکو بروسانی» .

دراین فستیوال آثاری ازسینماگران قدیم وجدید جهان نمایش داده شد ، ازجمله فیلم‌آخر «ژول داسن» بنام «تمرین نمایش» که‌گفته شد بدترین فیلم شرکت‌کننده درفستیوال برلین – دوره بیست وچهارم بوده است .

درباره نحوه برگزاری این دوره فستیوال وموقعیت آثار ایرانی شرکت‌کننده درشماره آینده مطلب خواهیم داشت .



نمائی ازفیلم «طبیعت بیجان» ، اولین فیلم ایرانی‌که توانست دربخش مسابقه فستیوال برلین واردشود وبعلاوه جوایز مهم و متعددی نیز ازاین فستیوال بدست آورد . این فیلم هم‌چنین درفستیوال آتلانتا و فستیوال لندن نیز شرکت دارد .



«سهراب شهید ثالث» کارگردان برنده جایزه خرس نقره ازفستیوال برلین ، بهمراه «هوشنگ بهارلو» به‌هنگام تهیه صحنه‌ای ازفیلم «طبیعت بیجان» .

«جشنواره ملل» درایتالیا

بدنبال جشنواره ونیز ، ایتالیائی‌هاکوشش فراوانی میکنند تا « جشنواره سینمائی ملل » Festival delle Nazioni راکه در شهرتاورمینا برگزار میشود از نظر اهمیت و موقعیت‌جانشین ونیزکنند . این جشنواره را اخیراً فدراسیون جهانی تهیه‌کنندگان بعنوان یك رویـداد مسابقه‌ئی برسمیت شناخته است .

در دورهٔ امسال جشنواره ملل که از ۱۳ تا ۲۰ ژوئیه برگزار میشود هیئت داوری‌مرکب است از **یورن دونر** کارگردان سوئدی ، **ژاك دره** کارگـردان فرانسوی ، **هژیر داریوش** کارگردان ایرانی ، **کایوکواکیموتو** هنرپیشه زئیر ، **سنتابرگر** هنرپیشه اتریشی و**نینومانفردی** کارگردان و هنرپیشه ایتالیائی .

درشماره آینده «سینما ۵۳» گزارشی از این جشنواره خواهیم داشت .

سالنهای سینما

نخستین آمار تعداد سالنهای سینما در جهان بعداز جنگ جهانی اول در سال ۱۹۲۱ اعلام گردید. درآن‌تاریخ درسراسرجهان‌حدود چهل‌وهفت هزار سالن نمایش وجود داشت. از این تعداد هیجده‌هزار سالن در ایالات‌متحده مشغول بکار بودند. آمار تعداد سالنهای سینما درسالهای اخیر نشان میدهد که تعداد آنها در بعضی کشورها ازقبیل بلژیك و ایالات متحده نسبت بسال ۱۹۲۱ کاهش یافته است. تعداد سالنهای سینما در حال حاضر در کشورهای اروپائی بشرح زیراست:

(آمار سالنهای سینما در کشورهای کمونیست شامل سالنهای مخصوص‌نمایش‌فیلمهای ۱۶ میلیمتری نیز میشود) **آلبانی**: ۹۳ سالن — **آلمان شرقی**: ۸۵۸ سالن — **آلمان فدرال**: ۳۴۴۶ سالن — **آندورا**: ۷ سالن — **اتریش** ۸۳۵ سالن — **بلژیك**: ۶۶۲ سالن — **بلغارستان**: ۲۳۰۰ سالن — **دانمارك**: ۳۷۵ سالن — **اسپانیا**: ۶۹۱۷ سالن — **فنلاند**: ۳۳۰ سالن — **فرانسه**: ۴۲۰۶ سالن — **انگلستان**: ۱۵۴۲ سالن — **یونان**: ۶۹۱ سالن — **مجارستان**: ۳۸۱۶ سالن — **ایرلند**: ۱۷۲ سالن — **ایسلند**: ۴۰ سالن — **ایتالیا**: ۹۳۲۴ سالن — **لیختشتین**: ۳ سالن — **لوگزامبورگ**: ۲۷ سالن — **مالت**: ۳۷ سالن — **موناکو**: ۲ سالن — **نوروژ**: ۵۵۷ سالن — **هلند**: ۳۷۷ سالن — **لهستان**: ۲۷۴۵ سالن — **پرتغال**: ۴۸۵ سالن — **رومانی**: ۶۲۷۰ سالن — **سوئد**: ۱۳۵۷ سالن — **سوئیس**: ۶۰۱ سالن — **چکسلواکی** ۲۰۵۱ سالن — **شوروی**: ۱۴۷۲۰۰ سالن — **یوگسلاوی**: ۱۴۱۵ سالن.

تعداد سالنهای نمایش کشورهای‌آفریقائی بدون احتساب درایوین‌ها و سینماهای تابستانی باین شرح‌است: **الجزیره** ۳۶۸ سالن — **آنگولا**: ۳۴ سالن — **کامرون**: ۳۸ سالن — **کنگو** ۲۴ سالن — **ساحل عاج**: ۴۸ سالن — **داهومی**: ۶ سالن — **غنا**: ۱۷ سالن — **گینه**: ۱۱ سالن — **گینه پرتغال**: ۴ سالن — ساحل ولتا: ۶ سالن — **کنیا**: ۲۷ سالن — **لیبریا**: ۱۲ سالن — **لیبی**: ۲۸ سالن — **ماداگاسکار**: ۴۵ سالن — **مالی**: ۱۹ سالن — **مراکش**: ۱۹۶ سالن — **موریتانی**: ۱ سالن — **جزیره موریس**: ۴۸ سالن — **موزامبیك**: ۲۶ سالن — **نیجر**: ۴ سالن — **نیجریا**: ۶۷ سالن — **اوگاندا**: ۲ سالن — **مصر**: ۱۶۷ سالن — **جمهوری آفریقای مرکزی**: ۲ سالن — **رودزیای جنوبی**: ۲۳ سالن — **سنگال**: ۷۷ سالن — **سیرالئون**: ۱۰ سالن — **سومالی**: ۲۶ سالن — **سودان**: ۴۰ سالن — **تانزانیا**: ۳۶ سالن — **چاد**: ۹ سالن — **تونس**: ۱۰۳ سالن — **زئیر**: ۳۴ سالن — **زامبی**: ۱۶ سالن.

آمار سالنهای نمایش کشورهای بزرگ آمریکای شمالی باین قرار است:

کانادا: ۲۱۵۷سالن — **کوستاریکا**: ۱۳۶ سالن — **ال سالوادور**: ۵۵ سالن — **ایالات متحده**: ۱۴۴۲۰ سالن — **گواتمالا**: ۱۰۵سالن — **مکزیك**: ۱۷۶۵ سالن — **نیکاراگوئه**: ۱۰۴ سالن — **پورتوریکو**: ۱۰۶ سالن — دراین‌آمار سالنهای درایوین کشورهای کانادا و ایالات متحده نیز منظور شده‌اند.

تعداد سالنهای نمایش درکشورهـای آمریکای جنوبی باین شرح است:

آرژانتین: ۱۶۳۷ سالن — **بولیوی**: ۱۲۰ سالن — **برزیل**: ۳۱۹۴ سالن — **شیلی**: ۳۷۷ سالن — **کلومبی**: ۷۲۶ سالن — **اکوادور**: ۱۲۴ سالن — **پاراگوئه**: ۵۵ سالن — **پرو**: ۳۹۹ سالن — **اوروگوئه**: ۱۸۰ سالن — **ونزوئلا**: ۴۲۹ سالن.

تعداد سالنهای سینما درآسیا توسط‌یونسکو تعیین شده است. دراین آمار به تعداد سالنهای بعضی کشورها نظیر کره شمالی — تایوان و چین کمونیست اشاره‌ئی نشده است.

افغانستان: ۲۴ سالن — **بحرین**: ۹ سالن — **بیرمانی**: ۴۵۲ سالن — **مرونوئه**: ۷ سالن — **سیلان**: ۲۹۳ سالن — **کره جنوبی**: ۷۴۸ سالن — **هنگ‌کنگ**: ۱۰۳ سالن — **هندوستان**: ۴۲۵۵ سالن — **اندونزی**: ۶۷۵ سالن — **عراق**: ۸۴سالن — **ایران**: ۳۷۸سالن — **اسرائیل**: ۲۶۵ سالن — **ژاپن**: ۳۲۴۶ سالن — **اردن**: ۳۳ سالن — **کویت**: ۷سالن — **لائوس**: ۱۶ سالن — **لبنان**: ۱۷۰ سالن — **ماکائو**: ۱۲ سالن — **مالزی**: ۴۲۵ سالن — **مغولستان**: ۱۷ سالن — **عمان**: ۲ سالن — **پاکستان**: ۵۲۷ سالن — **فیلیپین**: ۱۵۱ سالن — **قطر**: ۲ سالن — **جمهوری خمر**: ۵۲ سالن — **سنگاپور**: ۷۲ سالن — **سوریه**: ۱۱۲سالن — **تایلند**: ۳۹ سالن — **ترکیه**: ۲۸۵ سالن — **ویتنام جنوبی**: ۱۱۲ سالن — **یمن**: ۱۷ سالن — **یمن جنوبی**: ۱۸ سالن.

تعداد سالنهای سینما در کشورهای‌بزرگ اقیانوسیه باین شرح می‌باشد:

استرالیا: ۷۴۴ سالن — **گینه جدید**: ۱۸ — **زلاند جدید**: ۲۴۱ سالن.

مطابق آماری که در دست است تعداد تماشاگران سالنهای‌سینما درجهان درطول‌سالهای اخیر بشدت رو به‌کاهش نهاده است. بخصوص درکشورهای پیشرفته که مردم وسایل‌سرگرمی بیشتری دراختیار دارند. مطابق همین آمار در سه نیمه اول سال ۱۹۷۳ تعداد تماشاگران در سراسر جهان چهاردرصد نسبت بسال ۱۹۷۲ کاهش یافته است. درحالیکه آمار تماشاگران در سال ۱۹۷۲ نیز نسبت به سال ۱۹۷۱ کاهش یافته بود.

مرور در آثار «ویلیام وایلر» در سومین جشنواره



جشنواره جهانی فیلم تهران در برنامه سومین دوره خود علاوه بر بخش مسابقه و جشنواره جشنواره‌ها، بررسی سینمای جدید ایران — چشم‌انداز سینمای آسیا و دو برنامه مرور درآثار«میکلوش‌یانچو» و«ویلیام وایلر» را هم دارد.

فیلم‌هائی که دربرنامه مرور در آثار «ویلیام وایلر» به نمایش درخواهد آمد، اینهاست:

دادزورث(۱۹۳۶) جزبل (۱۹۳۸) عشق هرگز نمیمیرد (۱۹۳۹) وسترنر «مردغربی» (۱۹۴۰) نامه (۱۹۴۰) روباهان کوچك (۱۹۴۱) خانم مینیور (۱۹۴۲) ممفیس بل (۱۹۴۴) بهترین سالهای زندگی ما (۱۹۴۶) وارثه (۱۹۴۹) داستان کارآگاه (۱۹۵۱) کاری (۱۹۵۲) تعطیلات رمی «شبی در رم» (۱۹۵۳) ساعات نومیدی (۱۹۵۵) ترغیب دوستانه (۱۹۵۶) سرزمین بزرگ (۱۹۵۸) بن هور (۱۹۵۹) کلکسیونر (۱۹۶۵) دختر مضحك (۱۹۶۸).



AMARCORD

«فدریکوفللینی» و «آمارکورد»



«آمارکورد» (بیاد می‌آورم) فللینی در فستیوال کان خارج از مسابقه نمایش داده شد. بهمین مناسبت نویسنده مجله «پاری سکوپ» مصاحبه‌ای با وی انجام داده که ترجمه آن را دراینجا می‌خوانید.

* * *

پاری سکوپ ــ دردانمارك فیلم شمارا با نام «من و خانواده‌ام» نشان داده‌اند دراین باره چه فکر می‌کنید؟

فللینی ــ این‌فیلم دقیقاً سر گذشت خانواده من نیست. یك روز وقتی ازخواب برخاستم از خودم پرسیدم سوژه فیلم آینده‌ام چیست؟ چرا از آدمهائی که می‌شناسم، از مدرسه‌ام و از زادگاهم صحبت نکنم. با این فکر فیلمی ساختم که در آن تمام‌خاطراتم‌را بازگو کرده‌ام.

پاری سکوپ ــ ولی قبلاً درباره خاطراتتان فیلم ساخته‌اید چطور شد که باز باین مطلب پرداختید؟

فللینی ــ مشکل است آدم بگوید بچه دلیل فیلم میسازد. من باین دلیل فیلم میسازم که قراردادی امضاء کرده‌ام و مثل همه مردم باید تعهدی را که دارم انجام دهم. حقیقت اینست. بقیه تمام فانتزیهای طبقه روشنفکر است. من فیلم میسازم برای اینکه باید کار کنم. البته این شانس را دارم که حرفهایم را از طریق سینما بازگو کنم.

پاری سکوپ ــ فیلم قبلی شما «فلینی ــ روما» نام داشت که درباره رم بود. داستان «آمارکورد» هم در «ریمینی» میگذرد. چرا اسم فیلم را «فللینی ــ ریمینی» نگذاشتید؟

فللینی ــ این مسئله مربوط بمن نیست. معمولاً پخش‌کننده‌ها درباره اسم فیلم تصمیم میگیرند. بهرحال دیگر برای اسم‌گذاری فیلم خیلی دیر شده ...

پاری‌سکوپ ــ چطور شد این سوژه را انتخاب کردید؟

فللینی ــ با ساختن این فیلم میخواستم خودم را از کابوسهائی که از جوانی با آنها درگیر بودم، نجات دهم.

پاری سکوپ ــ میشود امیدوار بود که دیگر درباره گذشته خودتان فیلم نسازید؟

فللینی ــ سؤال عجیبی است. من همیشه داستانهایم را بر اساس حوادث واقعی‌که قسمتی از گذشته مرا تشکیل میدهند، طرح کرده‌ام.

پاری‌سکوپ ــ فیلم آینده شما ــ بطوریکه اعلام داشته‌اید ــ «کازانوا» نام دارد. این‌فیلم هم با گذشته شما مربوط خواهد بود؟

فللینی ــ فعلاً فقط یك پروژه است که روی آن مطالعه میکنم، هیچوقت درباره چیزی که قبلاً روی آن تصمیم گرفته شده باشد، فکر نمیکنم. ترجیح میدهم از هیچ‌شروع کنم. طرح کلی داستان را فراهم کرده‌ام وباید درباره هنرپیشگان تصمیم بگیرم. فیلمبرداری را در اواخر ماه اوت شروع خواهم کرد.

پاری‌سکوپ ــ فکر نمی‌کنید جنبه سیاسی «آمارکورد» از فیلمهای قبلی‌تان قوی‌تراست؟

فللینی ــ دراین فیلم میخواهم فاشیزم یا اضطرابی‌که در آن زمان تمام دنیارا بوحشت انداخته بود نشان‌دهم. بهمین جهت زندگی در یك‌دهکده فاشیست‌را باا‌ندکی‌مبالغه بازگو کردم. نشان‌دادن یك نحوه تفکر ویا یك طریقه زندگی خود یك‌نوع فاشیزم است بهمین‌علت بنظرمی‌آید که «آمارکورد» جنبه سیاسی دارد.

پاری سکوپ ــ اینطورکه معلوم است شما در فیلمهایتان برای زنها ارزشی قائل نیستید.

فللینی ــ من ابداً برعلیه زنها فیلمی نساخته‌ام. برعکس با انتقادی که از مردهای ایتالیائی بعمل می‌آورم، ارزش زنها را بیشتر نمایان میسازم.

پاری سکوپ ــ در فیلمهایتان غالباً از طبیعت صحبت میشود. درحالیکه بیشتر صحنه‌ها را دراستودیو میسازید.

فللینی ــ میخواهم طبیعت را بمیل خود بازسازی کنم. درسینما نور مهمترین عامل‌است. حتی از سناریو هم بیشتر اهمیت دارد. پس باید نور را بازسازی کرد. درحالیکه خورشید را نمیتوان تحت کنترل گرفت. بهمین دلیل است که دراستودیو کار میکنم.

پاری سکوپ ــ چه دلیلی دارد که زنهای چاق و درشت‌اندام را بزنهای لاغر ترجیح میدهید؟

فللینی ــ این سلیقه من درزندگی است. میدانیم که سینما هم چیزی جز زندگی نیست.

بررسی سینمای جدید ایران درسومین جشنواره

درجریان سومین جشنواره جهانی فیلم تهران بخش مهمی به «سینمای جدید ایران» اختصاص داده شده تا با استفاده از موقعیت حضور گروه کثیری از تماشاگران و منتقدان وهم‌چنین خریداران فیلم از سراسر جهان ، کوششهای سینمائی ایران وتنوع چشمگیرسبکها و مضامین آنها شناسانده شود .

از ۲۴ فیلم بلند داستانی برای نمایش در این بخش رسماً دعوت بعمل آمده است که از اینقرارند :

آدمك(خسرو هریتاش) آرامش‌درحضور دیگران (ناصر تقوائی) پستچی (داریـوش مهرجوئی) تپلی (رضا میرلوحی) تنگنا (امیر نادری) چشمه (آربی آوانسیان) حسن کچل (علی حاتمی) خاك (مسعود کیمیائی) خشت و آئینه (ابراهیم گلستان) داش آکل (مسعود کیمیائی) درشگه‌چی (نصرت کریمی) رگبار (بهرام بیضائی) سه دیوانه (جلال‌مقدم)سیاوش درتخت جمشید (فریدون رهنما) شب قوزی (فرخ غفاری) شوهر آهوخانم (داود ملاپور) شهرقصه (منوچهر انور) صادق کرده (ناصر تقوائی) طبیعت بیجان(سهراب شهید ثالث) طوقی (علی حاتمی) فرار از تله (جلال مقدم) گاو (داریوش مهرجوئی) مغولها (پرویـز کیمیاوی) یك اتفاق ساده (سهراب شهید ثالث)

این فیلم‌ها درصورتی دربخش «سینمای جدید ایران» طی جشنواره به نمایش درمی‌آیند که اولاً به یکی اززبانهای انگلیسی یا فرانسه زیرنویس شده باشد و ثانیاً تا ۸ مهر ماه به دفتر جشنواره ارسال گردد .

به فیلم‌های بلند بالا ، قریب بیست فیلم کوتاه نیز افزوده خواهد شد که اسامی آن در شماره آینده منتشر خواهد شد .

عذرخواهی از ژان‌کوکتو !

درکاخ فستیوال سالنی بنام (ژان‌کوکتو) شاعر، نقاش وسینماگر بزرگ وجود دارد . این سالن‌که درآن‌فیلمهای«هفته منتقدین»وفیلمهای مسابقه برای روزنامه‌نگاران بنمایش درمی‌آید، دراصل یك «هال» بوده‌که باگذاشتن یك پرده وچند صندلی‌آنرا تبدیل به سالن نمایش‌کرده‌اند وبهمین جهت تماشای فیلم درآن با دشواریهای فراوان توأم است . چندکارگردان نظیر «کن راسل» و«رابرت‌آلتمن»اجازه‌ندادندفیلمهایشان دراین سالن بنمایش درآید. هـرسال مجمع منتقدین فرانسه از «روبر فاورلوبره» مدیـر فستیوال تقاضا می‌کنند برای برگزاری هفته منتقدین سالن بهتری دراختیارشان‌گذارده شود ولی «روبرفاورلوبره» امکان‌تهیه سالن‌جدیدی را ندارد وامسال نیز «هفته منتقدین» به‌ناچار در همین سالن کوچك با صندلیهائی ناراحت برگزارگردید . بنابراین هیچ چاره‌ای نمی‌ماند جز اینکه از ژان‌کوکتوی‌عزیز‌که درزمان‌حیات سه بار ریاست هیئت ژوری فستیوال‌کان را عهده‌دار بود وسینما را عاشقانه دوست میداشت، برای‌آنکه نامش‌را روی چنین سالنی‌گذارده‌اند، صمیمانه عذرخواهی‌کنیم !

نقل ازبولتن روزانه فستیوال‌کان

تولید جهانی فیلم

تولیدات سینمائی کشورهای بازار مشترك در سال ۱۹۷۲ بشرح زیر بوده است :

فرانسه ۱۶۹فیلم ــ **آلمان‌فدرال** ۸۵فیلم ــ **بلژیك** ٤ فیلم ــ **دانمارك** ۱٦ فیلم ــ **انگلستان** ۸۹فیلم ــ **ایتالیا** : ۲۸۰ فیلم ــ **هلند** : ٦ فیلم ــ

لازم به توضیح است که دراین لیست بعضی از فیلمها بصورت محصول مشترك تهیه شده‌اند این فیلمها در لیست محصولات هر دو کشور بحساب آمده‌اند (ارقام محصولات سینمائی کشورهای بازار مشترك توسط مرکز ملی سینمای فرانسه تهیه شده است) درسال ۱۹۷۰ آمار محصولات سینمائی کلیه کشورهای جهان توسط یونسکو تهیه و اعلام گردید . این آمار فقط مربوط به فیلمهای طویلی هستند که بمنظور توزیع و نمایش عمومی تهیه شده‌اند . بنابراین فیلمهای غیر حرفه‌ای و تلویزیونی دراین آمار منظور نگردیده‌اند. صورت تولیدات سینمائی‌کشورهای فیلمساز جهان برحسب آمار یونسکو بشرح زیر است :

الجزیره ۳ فیلم ــ **آلمان شرقی** ۱۵فیلم ــ **آرژانتین** ۲۸فیلم ــ **استرالیا** ۱۱ فیلم ــ **اتریش** ۷ فیلم ــ **بیرمانی** ٦۸ فیلم ــ **برزیل** ۳۱ فیلم ــ **برمه** ٦فیلم ــ **بلغارستان** ۱٦فیلم ــ **کانادا** ۱۹فیلم **سیلان** ۲۵ فیلم ــ **کره جنوبی** ۲۲٤ فیلم ــ **اسپانیا** ۱۰٦ فیلم ــ **آمریکا** : ۱۹۱ فیلم ــ **فنلاند** ۱۳فیلم ــ **یونان** ۱۱۲ فیلم ــ **هنگ‌کنگ** ۱۳۷ فیلم ــ **مجارستان** : ۲۳ فیلم ــ **هندوستان**: ۳۹٦ فیلم ــ **اندونزی** : ۱٤ فیلم ــ **ایرلند** : ۵ فیلم ــ **اسرائیل** : ۸ فیلم **ژاپن** : ٤۲۳ فیلم ــ **لبنان** : ٦ فیلم ــ **مکزیك** : ۱۲٤ فیلم ــ **نروژ**: ۲ فیلم ــ **پاکستان** : ۱٤۱ فیلم ــ **فیلیپین** : ۲۰۸ فیلم ــ **لهستان** : ۲۸ فیلم ــ **پرتغال** : ٤ فیلم ــ **مصر** : ۵٤ فیلم ــ **رومانی** : ۱۱ فیلم ــ **سنگاپور** : ۱۱ فیلم ــ **سوئد** : ۲۰ فیلم ــ **سوئیس** : ۵ فیلم ــ **چکسلواکی** : ۵٤ فیلم ــ **تونس** : ۳ فیلم ــ **شوروی** : ۲۰۸ فیلم ــ **ویتنام جنوبی** : ٤ فیلم ــ **یوگسلاوی** : ۲۹فیلم.

فیلمهای لوئیس بونوئل درهشتمین جشن هنر ایران



جشن هنرایران ، مطابق معمول همه ساله خود ، جنب‌برنامه‌های موسیقی‌وتئاتر، فستیوالی نیز ازآثار برجسته سینما ترتیب میدهد وامسال مرور برآثار «لوئیس بونوئل» مهمترین قسمت فستیوال فیلم جشن هنر است .

فیلم‌هائی‌که قراراست درجشن هنربه‌نمایش درآید اینهاست :

سگ آندولسی (۱۹۲۸) عصر طلائـی (۱۹۳۰) هوردهـا (۱۹۳۲) فراموش شدگان (۱۹۵۰) مرد بیرحم (۱۹۵۲) او (۱۹۵۲) بلندیهای بادگیر(۱۹۵۳) تلاش برای جنایت (۱۹۵۵) نازاراین(۱۹۵۸) ویریدیانا(۱۹٦۱) خاطرات یك‌کلفت (۱۹٦۳) سیمون صحـرا (۱۹٦۵) واحتمالاً : فرشته‌نابودکننده(۱۹٦۲) بل دوژور(۱۹٦۷) راه شیری (۱۹٦۸) لطف آرام بورژوازی«جذابیت‌بورژوازی» (۱۹۷۲) وشبح آزادی (۱۹۷٤) .

علاوه‌برفیلمهای «لوئیس بونوئل» درنظر است چند اثر برجسته ومورد بحث را نیز جشن هنر ایران به نمایش بگذاردکه مشخص‌ترینشان: طبیعت بیجان (سهراب شهید ثالث) المپیك ۷۲ (آرتورپن ، کلود للوش ، یوری اوزروف ، میلوش فورمن ، کن ایچیکاوا ، جان شلزینگر، عثمان‌ثمبن، مایکل فلگ‌هارت ومای زترلینگ) ویکی دوفیلم دیگرست .

مالزی MALAYSIA

از حالت ، عدم پیشرفت ، بدتر ، وضعیت رکود است . می‌توان برای سقوط و نزولی که درسینمای امروزه مالزیا دیده می‌شود ، حداقل دلائلی ارائه داد . در سال ۱۹۷۲ بنظر اینطور می‌رسید ، که عامه سینمارو در مالزیا ، تصمیم گرفته‌اند برعلیه فیلم‌های مالزیائی باشند و بجای آن به‌سوی فیلم‌های خارجی روی آوردند عقیده عمومی در مـورد این عمل بینندگان مالزیائی بنظر میرسد این باشد که : با طرد فیلم‌های داخلی ، مردم درپائین آوردن درآمد دو مؤسسه بزرگ پخش فیلم در مالزیا مؤثر خواهند بود و آن‌هارا که از سود سالیانه‌ای در حـدود ۱۲ر۰۰۰ر۰۰۰ دلار مالزیائی برخوردارند، مجبورخواهندکرد تااستودیوهای خودرا به «باهی پوترا» (که یك مؤسسه ملی و داخلی است) واگذار کنند . یك حقیقت در این میان متأسفانه از نظر دور مانده بود . و آن مورد این بود که دو مؤسسه پخش فیلم همچنین پخش ۸۰ درصدد فیلم‌های وارداتی را در دست داشتند . برای آن‌ها کار ساده‌ای بود که تماشاگران را از یك طرف به طرف دیگر منتقل کنند نتیجه تعجب‌آور بود درحالیکه فیلم‌های مالزیائی دائماً به شکست می‌انجامید ، فیلم‌های سینمای اندونزی موفقیت زیادی از نظر تجارتی بدست می‌آورد ولی همه‌چیز از دست نرفت . دو ستاره قدیمی یکی **«راملی»** و دیگری **«جنس شمس‌الدین»** همراه با سایر سرمایه‌داران مالزیائی ، یك کمپانی تهیه فیلم تشکیل دادند بنام **«پرفیما»** با سرمایه‌ای در حدود ۵ر۰۰۰ر۰۰۰ دلار مالزیائی (۸۰۰ر۰۰۰ پوند) . یك کارشناس فیلم در سال ۱۹۶۶ احداث یك استودیوی تهیه فیلم را در حدود ۳ر۱۵۷ر۸۵۰ دلار مالزیائی برآورد کرد . اولین فیلم این کمپانی یك فیلم پرخرج بنام **«ساندرآ»** خواهد بود . بر اساس نوولی از **«آرناواتی»** و **«جنس شمس‌الدین»** فیلمنامه آنرا نوشته و فیلم را کارگردانی خواهد کرد.



حسین ابوحسین (سمت راست) و «آینون جافار» در«گیره مرگ» **Cengkaman Maut**



«دایانگ سولو» درصحنه‌ای از فیلم«لاکسمانا ، دو، ر ، می...» Laksemana Do Re Mi . ساخته‌ی «پی . راملی».

* * *

در حـدود ۴۳۰ سالن سینما و ۲۷۰ سینمای سیار در مالزیا وجود دارد . تعداد تماشاگران این سینماها به ترتیب چنین بوده‌اند: سال۱۹۶۹ (سالن‌های سینما : ۲۰ر۶۳۴ر۴۴۱ــ سینماهای سیار : ۱۰ر۸۴۷ر۷۶۱) سال ۱۹۷۰ (سالن‌های سینما : ۳۵ر۵۷۲ر۲۶۳ ــ سینماهای سیار : ۱۲ر۹۶۳ر۵۴۰) سال ۱۹۷۱ (سالن‌های سینمـا : ۳۶ر۷۶۹ر۸۴۱ سینماهای سیار : ۱۶ر۷۹۹ر۸۵۵) این ازدیاد تماشاگران برای سالن سینما و سینماهای سیار انتظار میرود بطرز محسوسی درفصل سینمائی ۱۹۷۳ر۷۴ با افزایش‌تعدادتماشاگرادامه‌یابد، چراکه‌برنامه‌های تلویزیونی دیگر برای بینندگان خسته کننده شده است .

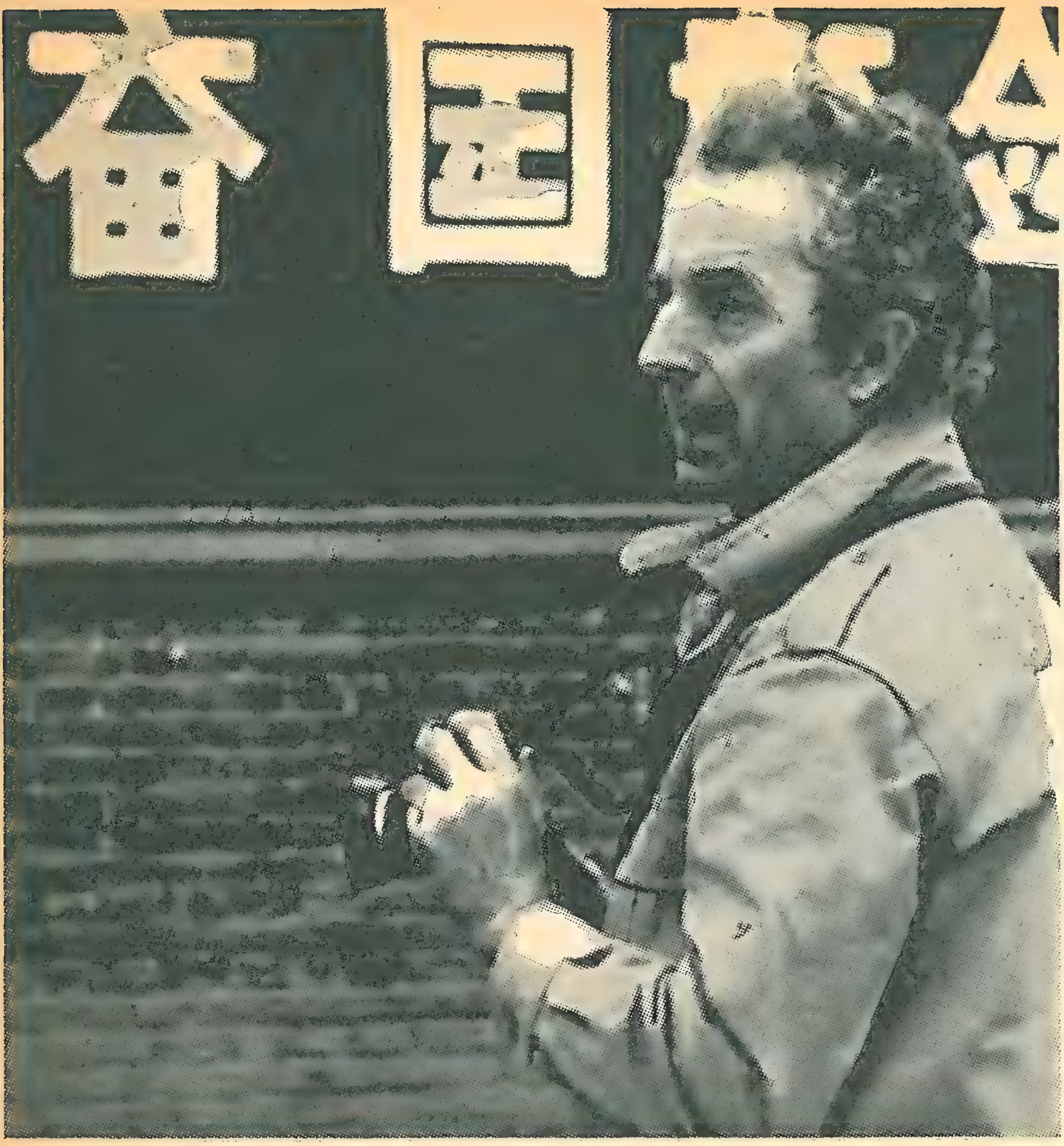
مؤسسه دولتـی **«فیلم نگارا»** موقعیت اصولی‌خودرا ازدست نداده ، وفیلم‌های مستندی ارائه میدهد که البته چندان درخشان نیستند بهرحال دیگر نمی‌توان امیدوار بود که این مؤسسه فیلم‌های با ارزشی تهیه کند . درسال ۱۹۷۱ این مؤسسه ۴ر۱۴۲ر۹۷۷ فوت فیلم را درازای ۶۱۲ر۸۸۳ر۴۳ دلار مالزیائی چاپ‌کرد از ۸۲۹ دقیقه ، زمان نمایش کل فیلم‌ها ــ در این میان تنها ۶۶ دقیقه فیلم بصورت رنگی تهیه شده‌است . طرح‌هائی کـه برای تهیه فیلم‌های سال۱۹۷۳ در پیش است، مدت زمانی درحد ۱۱۶۰ دقیقه فیلم‌راکه بیشتراز ۴۰ درصد آن رنگی است دربر خواهد داشت . و همچنین درطرح است که در سال ۱۹۷۵ ، از ۳ر۰۰۰ دقیقه فیلم تهیه شده ، بیشتر از ۸۰درصد آن رنگی تهیه شود .

سال۱۹۷۲ ، سال ظهور سانسور درسینمای مالزیا است . ظاهراً وقتی بعضی چیزها بـد فهمیده شوند ، بهتر درك میشوند . یك کمیته ویژه انتخاب درمورد فیلم‌های بحث‌انگیـز تشکیل داده شده . و وظیفه مهم آن ، اینست که ببینند آیا فیلم‌های طبقه «X» برای مصالح بینندگان مضر است یا نه .

نوشته : بهاءالدین ، آ ، لطیف

Film guide 1974

چین و اعتراض به «آنتونیونی»



نشریه «**اطلاعات پکن**» در شماره چهارم فوریه خود که بزبان فرانسه چاپ میشود، مقاله‌ای تحت عنوان «**مقاصد خیانتکارانه و تحقیرآمیز**» درباره فیلم «**چین**» بکارگردانی آنتونیونی نوشته و طی آن بطور مبسوط ضمن تجزیه و تحلیل صحنه‌های فیلم، کارگردان‌را متهم به سوء نیت و دروغگوئی‌کرده است. در اینجا قسمتهائی ازاین مطلب را می‌خوانید.

* * *

«دراین فیلم سه‌ساعت‌ونیمه هیچ چیز تازه‌ای اززندگی و فضای کشور بزرگ ما نشان داده نمیشود. هر فرد چینی که کمی غرور ملی داشته باشد، نمیتواند از دیدن این فیلم احساس تنفر نکند. زیرا که قصد فیلمساز از نشان دادن این صحنه‌ها توهین به غرور ملی چینی‌ها بوده است. فیلمساز درباه‌این اظهار داشته است: وی قصد مستند سازی نداشته و تنها به نگریستن به چهره مردم چین، زندگی ورسوم آنان پرداخته است. این یك دروغ بزرگ و غیرقابل تصور است. زیرا که هریك از سکانسهای این فیلم به ظاهر مستند با توصیفی سیاسی و خیانتکارانه توأم می‌باشد. ازطرف دیگر فیلمساز درمقابل تمام تلاشهای سازنده اجتماعی چین‌امروز سکوت‌کرده وچنین وانمود میکند که هیچ تفاوتی میان چین سوسیالیست امروز و چین نیمه فئودال و نیمه مستعمره قدیم وجود ندارد. علاوه برآن فیلمساز بهبود شرایط زندگی مردم چین را بکلی انکار کرده ودرفیلم میگوید: سکنه پکن فقیر هستند ولی بدبخت نمی‌باشند! ملاحظه می‌کنید که آقای کارگردان لطف کرده و مارا بدبخت تشخیص نداده‌اند! با اینحال قصد اصلی وی آشکار است. او مردم چین را در فیلمش‌مورد تمسخر قرارداده و آنهارا فقیر مینامد. آقای آنتونیونی از مردم چین، ملتی نفهم، احمق، با چهره‌هائی غمگین و مضطرب، بیحال، بدون بهداشت، بدلباس ساخته است که تنها بخوردن و نوشیدن اکتفا می‌کنند. کارگردان حتی دماغ گرفتن و مستراح رفتن آنهارا نیز نشان داده و با غرور اروپائی خود سعی کرده از همه وسایل برای مفتضح کردن مردم چین استفاده کند.

ازنظر مونتاژ و انتخاب صحنه‌ها کارگردان عمداً صحنه‌های مربوط به زندگی جدید و مترقی چین را حذف یا اصلاً فیلمبرداری نکرده است. درعوض دوربین او مرتباً از صحنه‌های نامناسب وناشایست فیلم گرفته و آنهارا بطور کامل در فیلم قرار داده است. از طرفی صحنه‌های فیلم بطور نامرتب و بدون ارتباط منطقی مونتاژ شده‌اند، بطوریکه مفهوم اصلی هر قسمت بطور کلی از بین رفته است.

از نظر فیلمبرداری و نور هم فیلم شرایط مناسبی ندارد بسیاری ازصحنه‌ها تاریك و یا کم‌نور است. کارگردان برای خوار کردن ملت چین حتی از استفاده نابجای از موزیك چینی خودداری نکرده و هنگامیکه قسمتی از یك اپرای معروف چینی بگوش میرسد که خواننده میخواند: سرت را بالا بگیر و قامتت را راست نگه دار، خوکی را می‌بینیم که سرش را تکان میدهد!

دشمنی آنتونیونی با ملت چین وقتی بیشتر آشکار میشود که خود او اعتراف میکند بسیاری ازصحنه‌ها را مثل یك جاسوس بدون موافقت مقامات رسمی فیلمبرداری کرده است.

در جائی میگوید: «عبور از خیابان تیسین‌من با دوربین مشکل بود» این اشکال چطوربوجود آمده است؟ مگر غیر ازاین است که او قصد داشته دزدکی فیلمبرداری کند؟ حتی یك‌بار ضمن بازدید از یك مزرعه اشتراکی، مردم را وادار کرده بطور ساختگی با یکدیگر بدعوا و زدوخورد بپردازند و در جای دیگر لباسهای آنان را به میل خود عوض‌کرده است.

ملت چین همواره علاقمند به ایجاد روابط دوستانه با سایر کشورها و گسترش تفاهمات متقابل بوده وهرگز کسی را مجبور به پذیرش عقاید و معتقدات خود نکرده است. ما همواره اظهار داشته‌ایم که چین یك کشور سوسیالیست و درحال پیشرفت است. با آنکه موفقیتهای بزرگی در زمینه ساختمان سوسیالیستی اجتماع نصیب کشورمان شده، هرگز انکار نکرده‌ایم هنوز درمسیر پیشرفت با مشکلاتی روبرو هستیم که ادامه انقلاب را ضروری‌تر میسازد. ما از انتقادات دوستان خارجی خود استقبال میکنیم ولی اگر کسی درلباس دوستی بخواهد مقاصد ضد چینی و توأم با سوء نیت‌خودرا انجام دهد، طبعاً با اعتراض شدید ما مواجه خواهد شد.»



سینمای لیندسی آندرسون

از کتاب سینمای آندرسون
نوشته : الیزابت ساسکس
ترجمه : پرتو اشراق

جنگجو .....

۳

«بزعم من ، همگی به آزادی اجتماعی ، بخصوص ، آزادی هنرمند ایمان داریم ، هنرمند باید»
«آزاد سخن گوید ، آزاد خلق نماید و آزاد زندگی کند ، سیاست نباید مانع تحرك فکری هنرمند ، در»
«جهت کسب معنویت شود ، هنرمند مقامی فوق همه عوامل اجتماعی دارد ودرماوراء سیر می‌کند . . .»

«مجله سایت اند ساوند»
از مطلب «برخیزید ... برخیزید ...» نوشتهٔ لیندسی آندرسون

«لورنزا مازتی» یك دختر ایتالیائی‌بود که برای تحصیل نقاشی به انگلستان آمده‌بود ودر کالج «هنرهای اسلید» درس می‌خواند ، او قبلاً دو داستان کوتاه را از کافکا فیلم‌کرده بود . هنگامیکه **آندرسون** اورا ملاقات نمود و با وی آشنا شد ، او مشغول ساختن فیلمی بود با نام **«با هم»** ، این فیلم در جنوب شرقی لندن فیلمبرداری شد ، پس از اتمام فیلمبرداری لورنزا اقدام به مونتاژ نمود ، ولی درانجام آن قدرت نیافت ، آندرسون بکمك او رفت ، **لئون کلور** اتاق مونتاژ خودرا دراختیار آنان‌گذاشت و **والتر لاسالی** صحنه‌هائی را که کم داشتند فیلمبرداری نمود ، بدین ترتیب پس از مدتی کوشش این فیلم بپایان رسید . مقارن با همین احوال **کارل رایتس** و **تونی ریچاردسون** مشغول ساختن فیلم کوتاهی بنام **مادر اجازه نمیدهد** بودند . این فیلم ازاولین‌ساخته‌های **بنیاد تجربی فیلمهای انگلیسی** بود ، آنان برای ساختن این اثر از آندرسون ایده‌هائی گرفتند ، بین سالهای ۱۹۵۲ و ۱۹۵۵ کارل رایتس رئیس و اداره کننده **نشنال فیلم تیاتر** بود و فیلم‌خود را دربرنامه‌های نمایش این مرکز قرار داد . آنان سه فیلم کوتاه را با هم به نمایش‌گذاشتند، این سه فیلم عبارت بودند از **ای سرزمین رویا** ، **باهم** و **مادر اجازه نمیدهد ....**

لیندسی آندرسون نام **سینمای آزاد** را برای این گروه تازه متشکل انتخاب نمود ، او دراین باره می‌گوید :

«آلان کوك» از دوستان من بود که قبلاً درتلویزیون بکار اشتغال داشت ، در آن زمان درایالات متحده میزیست ودرباره فیلمهای «آوانگارد» آمریکائی تحقیقاتی را بعمل می‌آورد ، مدتی بعد نامه‌ای از او دریافت‌کردم که حاصل تحقیقات خودرا در آن نگاشته بود من نامه اورا اصلاح کردم و نقد وحواشی بر آن افزودم و تحت عنوان «سینمای آزاد» آنرا در سکانس بچاپ رسانیدم .»

این اصطلاح بتدریج شهرت یافت جلسات سینمای آزاد انگلستان در «نشنال فیلم تیاتر» تشکیل میشد ، به نمایش آثار فیلمسازان جوان می‌پرداخت شهرت این نهضت از مرزهای‌سینمای انگلستان گذشت ــ بطوریکه از سایر کشورهای اروپائی و آمریکایی نیز آثاری به نمایش درمی‌آمد ازجمله این آثار که شهرت خودرا مدیون سینمای آزاد انگلستان هستند عبارتنداز: Le sang des betes ساخته **ژرژ فرانژو** ، **بر فراز آلاچیق** اثر**روگوسین** ــ **دومرد و یك گنجه** ساخته‌ی **رومن پولانسکی** Le Mistons اثر**فرانسوا تروفو** و**سرژ زیبا** اثر **کلود شابرول**.

در قسمت برنامه‌های انگلیسی سینمای‌آزاد که منحصراً آثار فیلمسازان انگلیسی را به‌نمایش آورد ، یازده فیلم نمایش داده شد ، پنج فیلم از محصولات بنیاد تجربی فیلم‌های انگلیسی‌بود و دو فیلم توسط **مؤسسه فورد** عرضه شد ، هشت فیلم از این مجموعه توسط گروههائی ساخته شد که با هم همفکر و هم رأی بودند و با یکدیگر اتفاق نظر داشتند ، درمیان افرادکسانی چون والتر لاسالی و **جان فلچر** نیز وجود داشتند که در ساختن فیلم **باهم** دست داشتند ، لاسالی‌که در فیلم‌های **ویك فیلد اکسپرس** و



هرروز **بجز کریسمس** با «آندرسون» همکاری داشت فیلمبردار فیلم‌هائی چون : مادر اجازه نمیدهد و **ما پسرهای لامیت هستیم** از کارل رایتس Refuge England از **رابـرت والس** نیز بود . و فلچر که دستیار آندرسون در ویك فیلد اکسپرس و ای سرزمین رؤیا و هرروز بجز کریسمس بود در آثار زیر هم همکاری داشت : فیلمبردار و صدابردار **زمان خوش** ساخته **کلود گورتا** و **آلن تانر** ـ مونتور و صدابردار مادر اجازه نمیدهد و ما پسرهای لامیت هستیم .

کارکردن با گروهی که مقصود وحرف فیلمساز را براحتی درك مـی‌کنند فرصتهای مناسبی در خلق فضاهای مورد توجه فیلمساز، در اختیار او می‌گذارد ، فیلمسازی برای مردی چون آندرسون حالتی بخود می‌گیرد که اورا مجبور نمی‌سازد قیود احمقانه جلب سرمایه را در آثار خویش بوجود آورد ، او بدنبال کسانی می‌گردد که حس همکاری درآنان باندازه ودر خور خود وی باشد ، بدین دلیل بودکه او برای ساختن فیلم مشهور خود **اتوبوس سفید** بسراغ فیلمبردار معروف « چك » **میرسلاو اوندریچك** رفت ، این مرد بعدها در ساختن فیلم **اگر . . .** نیز «آندرسون» را یاری داد . و قبلاً آثـار برجسته‌ی سینمای چك مثل موطلائی عاشق» ساخته «میلوس فورمن» را فیلمبرداری نموده بود .

سال ۱۹۵۶ ، سال دشواریهای بزرگ سیاسی برای بریتانیا به شمار می‌آمد ، مسئله ترعه سوئز وجنگ سرد اروپا و ماجـرای مجارستان و تغییرات رژیم حاکمه و تمایل به کمونیسم ، دردسرهائی عظیم برای انگلستان به‌بار آورد ، ازجهت دیگر دگرگونیهای بسیاری درفرهنگ وهنراین‌سرزمین‌بوجودآمد. درام‌ها ونمایشنامه‌هائی‌بروی‌صحنه‌آمدکه اساس درام‌نویسی‌راتغییر داد ، دراین سال نمایشنامه **باخشم به گذشته‌بنگر** اثر **جان آزبورن** بروی صحنه آمد ودرهمین‌سال سینمای آزاد پا گرفت و نیز در سیاست وجهان پر تلاطم آن ، گروه دست‌چپی‌های جدید ضد دولت تشکیل شد ، و طی سالها چهره سینمای آزاد تغییراتی بخود دید . و با کوشش ومبارزه «لیندسی آندرسون» سینمای آزاد اعتلاء یافت:

ابتدا او مجله **«سکانس»** را پایگاه این نهضت قرار داد و از این تریبون افکار و ایده‌های جدید ومعنویات تازه را به گوش سینما دوستان رساند ، او قوانینی را برای فیلم‌های شرکت‌کننده درجلسات نمایش «سینمای آزاد» تدوین نمود ، اول اینکه فیلم‌های شرکت‌کننده نباید خصوصی باشند وفردگرائی بطور مطلق نباید در آنها بچشم بخورد ، دوم ، فیلمها باید با صدا همراه باشند ، سوم ، کادر فیلم مورد توجه نیست ، فیلمها با هراندازه قابل نمایش هستند .

سینمای آزاد با یك تغییر کلی سینمای انگلستان را دگرگون نمود ، این تغییر درزمانی کوتاه رخ داد و استودیوها به نهضت سینمای آزاد تا حدودی متمایل شدند و گرایش پیدا کردند ، شاهد این تغییر ، فیلم مشهورکارل رایتس ، **شنبه شب ویکشنبه صبح** بود وبدنبال آن **زندگی ورزشی** ساخته آندرسون درخششی عجیب با خود بهمراه داشت . بااین دوفیلم استودیوهای انگلستان نشان دادندکه این تغییرات را پذیرفته ودرك کرده‌اند ، درسال ۱۹۵۶ او گاه‌وبیگاه‌دست به انتشار مقالاتی درباره سینما در جریده مشهور «**ابزرور**» میزد ، این مطالب اختصاص‌به‌تشریح و تحلیل تاریخ سینما داشت ، مدتی بعد او دیگر دست به این کار زده ، خود می‌گوید .

آخرین‌مقاله من‌بسیار تند بود ، گوشه‌هائی داشت که برای بسیاری ناگوار بود . هنگامیکه آنرا برای سردبیر فرستادم او بسیار عصبانی و ناراحت شد و دستور داد که مقاله آخر آن‌ببعد دیگر چاپ نشود ....

ازآن پس وی در«سایت اند ساوند» آغاز بنوشتن کرد ، پایگاه وی از سکانس به سایت اند ساوند انتقال یافت ، او آزادانه حرفهای خود و عقاید خویش را ابراز میداشت . از جمله این نوشته‌ها یکی مطلبی بود تحت عنوان «**برخیزید ... برخیزید ...**» که دراین مجله

بچاپ رسید، پائیز ۱۹۵۶ درمقابل در آبزرور گروه مخالفین آندرسون بمبارزه با اوپرداختند و او نیزدرجواب در سایت اند ساوند به‌آن پاسخ می‌داد . این مبارزه قلمی مدتی بطول انجامید، آندرسون عقیده داشت که نباید دربرابر آنان سکوت کرد و جواب آنهارا باید گفت .

«ما انقلاب اجتماعی خویش را آغاز کرده‌ایم و به آن اعتقاد داریم ، راه ما راه تفاهم مردمی است این طریقی است که ما بآن افتخار داریم ، چگونه می‌توان صدای جوان هنرمندی را که در پی معنویات بیشتر است خاموش نمود ، جوانانی که درامی چون «با خشم به گذشته بنگر» را بروی صحنه می‌آورند آنچه را که ما می‌گوئیم باور دارند و به آن اعتقاد پیدا کرده‌اند و آنرا شناخته‌اند ، این این فریادی است که‌هیچ‌گاه خاموشی بدنبال ندارد ، این مردان جوان را روح اجتماعی‌یاری می‌نماید آنان بدنبال فرهنگی وسیع برای همه هستند ، فرهنگ عاملی است که هیچگاه وسیله استعمار قرار نمی‌گیرد فردی نمی‌تواند باشد ، یك وسیله قدرتمند اجتماعی است ، اینست ماحصلی‌که باید با عوامل استعمارگر جنگید و آنهارا عقب راند و نابودکرد.»

همانطورکه آندرسون می‌گوید، جوانانی‌با او در ساختن «اگر ....» همکاری نمودند ، راه وی راکه دربرخیزید ... برخیزید به‌تشریح آن دست زده بود ، شناخته ویافته بودند .

لیندسی آندرسون بعدازاین مبارزات به ساختن فیلم‌هرروزبجز کریسمس اشتغال‌می‌ورزد، درآن‌زمان‌کارل رایتس سرپرستی روابط عمومی موسسه **فورد موتور** را بر عهده می‌گیرد ، این مؤسسه موافقت می‌نماید که فیلم‌های مستندی بصورت مجموعه با سرمایه آنان ساخته شود و درپایان فقط علامت تجارتی آنها ثبت گردد و تصویر شود . **کارل رایتس** نیز برای ساختن اولین فیلم از این مجموعه از آندرسون دعوت می‌نماید .

«هنگامیکه فیلمسازی را به ساختن یك فیلم دعوت می‌کنند، قضیه تفاوت‌کامل پیدا می‌کند و تا حدی کار مشکلتر میشود ، اولین فکری که بخاطرم رسید درباره ماهی‌گیری و حمل‌ونقل ماهی به سراسر انگلستان بود . بزعم من این مسئله‌ای بودکه می‌توانست تحرکی گیرا داشته باشد ، از جهتی نیز B.B.C. پروژه‌ای برای ساختن یك اثر مستندداشت ، ولی نمی‌خواستند آنرا بکارگردانی که برایش کار نمی‌کردند بدهند اگرچه «نورمن سوالو» در B.B.C. اصرار داشت‌که من این فیلم را بسازم . درمقابل B.B.C. از من خواست‌که دنباله «رابین‌هود» را ادامه بدهم .»

بنا برگفته «کارل رایتس» همه روزبجز کریسمس یك مستند شاعرانه بود ، به تحقیق گفته رایتس دراین باره صحیح وصادق است ، زیرا انسان‌گرائی والای «**آندرسون**» درحالتی شعرگونه که تازگیهائی نیز با خویش بهمراه دارد چهره نشان میدهد ، هر روز بجز کریسمس را بایدشاعرانه‌ترین‌وشاخص‌ترین‌اثر «آندرسون» درسالهای ۱۹۵۰ دانست ، دراین اثر است که وی بحقیقت و بیش ازپیش بمبارزه خویش صورت جدی می‌بخشد ، آندرسون‌درآغازفعالیت خویش بعنوان‌فیلمساز، فضای شاعرانه ورئالیستی داشته است که در خلال آن پندارهای خویش را بیان می‌نماید ، و هر روز بجز کریسمس ازاین جنبه درنهایت لطافت وزیبائی قراردارد، اما از **اتوبوس سفید** ببعد یعنی در آثاری چون **درس آواز واگر** ... رابطه بین پندارهای‌خویش را محکمتر و استوارتر مینماید و بحقیقت‌عوامل مورد بحث خویش نزدیکتر میگردد ، این اثر کوششی بود برای تصویر نمودن و توضیح‌دادن روحیه ملت انگلستان در زمان جنگ ، بنابر گفته منتقدین از جمله «جیمی پورتر» این فیلم سرشار از جوانی وشور زندگیست، گرچه او لبه تیغ خودرا متوجه استعمارگران‌می‌نماید ولی دنیای پرامیدی را برای جوانان‌جستجوگر و با فرهنگ آرزو می‌کند ، در خلال بحث درباره یك گروه جوان و رابطه آنها ، جامعه را نیز مورد مطالعه قرار میدهد ، نقش مردمی که کار می‌کنند و سازنده هستند و نقش آنان که بیکارند وسربار در کل به محاکمه کشیده میشود ، ملیت را «آندرسون» شدیداً مورد توجه قرار داده است ، او در این اثر بیشتر اسکاتلندی‌است‌تا انگلیسی، این نیزازخصوصیات فیلم‌های اوست که همیشه مکانی را برای ابراز عقاید خصوصی خویش و تفکرات مطلق خود باقی میگذارد . در هرروز بجز کریسمس او جوانان را تنها امید میداند و به طرفداری از آنان برمی‌خیزد .

عوامل محرکه و سازنده این فیلم‌گواهی است مستند و محکم بر هنرمندی یك فیلمسازکه عقایدش را بی‌ترس و بدون تردید در کنار هم می‌نهد وحقایق را آنطورکه می‌بیند ، برنده و پرتحرك بیان می‌دارد . عوامل این اثر در جهتی متفاوت با فیلمهای پیشین وی قدم برمی‌دارند ، مردمی که در «هرروز بجز کریسمس» مورد بحث واقع می‌شوند صورت و وجهه‌ای تغییریافته دارند ، بجرأت می‌توان گفت که بحقیقت نزدیك‌تر هستند ، باربرها و حمالها چهره‌ای مشخص‌تردارند و وسائل و مشکلاتی‌که مردمان پائین‌اجتماع انگلستان‌باآنها مقابله می‌نمایند همانهائی است که آندرسون می‌خواهد ، هر روز بجز کریسمس یك اثر ایده‌آلیستی‌است‌که ازبسیاری جهات حدومرزی برای‌آن‌وجود ندارد، توجه بیشتری‌که تماشاگر برایش صرف خواهدکرد ، باعث می‌شود نکات بسیارباریکی‌که فیلمساز اشاره‌بدان‌می‌کند روشن گردد ، بعبارت‌دیگر اگربیننده به‌این‌نکات توجه نماید بی‌تردید قادرخواهد بود خودرا درمقابل اینگونه موقعیتهای پردردورنج اجتماعی قرار دهد و به فرهنگ خاص آندرسون دست یابد آندرسون کوشش کرده است که بقول خود همان دقایق اول بتواند فضای مورد نظر را القاء نماید .

در ناحیه‌ساسکس **برامان و دنیس** باربرانی که زندگی و کارشان درشب می‌گذرد مشغول کارهستند و بارهائی را که باید شبانه به لندن برده شود جابجا می‌نمایند ، دراین سکانس قسمتی از یك برنامه رادیوئی به گوش میرسد که گوینده می‌گوید :

«اگر شما در شب کار می‌کنید امیدمان اینست‌که سلامت بهمراهتان باشد و شبی‌بی‌حادثه وخوشی را بگذرانید و اگر هم‌اکنون به رختخواب رفته‌اید ، امیدوارم بخوشی بخوابید به شما شب بخیر میگویم .»

سپس سرود ملی انگلستان پایان برنامه رادیو لندن را اعلام می‌نماید ، در این قسمت چهره خسته و پردرد این باربران درتصاویری درشت محدود می‌شود و آنان بدون اعتناء به توجه به چنین برنامه‌ای‌که از رادیو پخش می‌شود کارشان را ادامه میدهند ، بارهائی را که توسط آنها به کامیونها نقل مکان داده شده است بطرف لندن حرکت می‌کنند وفضای گردآلود و خاك گرفته محیط کار آنان در نور چراغهای کامیونها مقصود آندرسون را برآورده می‌کند .

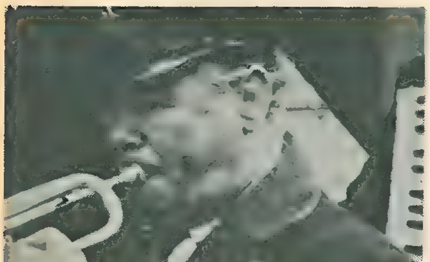
تا آن زمان بسیاری از فیلم‌های‌انگلیسی برای بیان ملیت خود شامل تصاویری ازساختمان پارلمان و «بیگ‌بن» بودند ولی دراین فیلم اثری از این عوامل شناسائی نیست ولی آندرسون برای نمایش ملیت خاص انگلیسی بدون جامعه رسوخ می‌کند و ازفرهنگ مردم سود می‌برد ، عامل مهم در فیلم آندرسون صدا است ، بیشتر صداهای شب را مورد توجه‌قرار داده است و زندگی شبانه مردم پائین که اکثریت جامعه را بزعم وی می‌سازند تصویر می‌گردند ، آندرسون می‌گوید :

«زندگی مردم در روز نمی‌گذرد ، مردم اساس و پایه زندگی خودرا در شب می‌ریزند آنان روز را به بطالت می‌گذرانند، بخصوص مردم مرفه و راحت که ازدرآمد بیشتری برخوردار هستند هیچ کاری نمی‌کنند فقط پول خرج می‌کنند واین پول سرشار در قبال هیچ به آنها پرداخت می‌شود ، آنان برای زندگی هیچ فعالیتی انجام نمی‌دهند این طبقه پائین است که در شب رنج می‌برد تا آنان به رفاهی مفت‌ومجانی برسند ، جاده‌ها درشب درنور دیده میشود کارگران باراندازها و باربرها در شب



«پاتریشیا هیلی» درصحنه‌ای ازفیلم «اتوبوس سفید»









تصاویر کوچك: صحنه‌هائی از فیلم «هر روز بجز کریسمس».

زندگی می‌کنند تا لردها واشراف در سر میز صبحانه آب پرتقال بنوشند و نان برشته شده با تخم‌مرغ نیم‌بند بخورند و با دستمال حریر سفید مانده‌های غذا را ازاطراف دهان خویش پاك کنند.»

تفاوت هائی شگرف مابین این فیلم با اثری چون **پست شبانه** وجود دارد که ارتباط کامل به نحوه بیان تصویر و استفاده ازعواملی چون موزیك، صدا و تصویر بمعنای مطلق‌پیدا می‌کند، در پست شبانه این عوامل هرکدام راهی جدا در پیش‌گرفته‌اند، پس درهر روز بجز کریسمس آنان، بطوری دلپذیر با یکدیگر مخلوط و ممزوج شده‌اند که در کل یك ترکیب خاص و واحد می‌سازند، سکانس آغاز فیلم تصاویری از جاده‌هارا دربر دارد، آندرسون



صحنه‌ای ازفیلم «ویکفیلداکسپرس» .

می‌گوید .

«این راهها و جاده‌ها همه به لندن ختم میشود ، سرمایه‌ها در لندن متمرکز شده است و این خود مرکزی است که تحرك اجتماع بدان پیوسته است.»

آندرسون در باره این مرکز خوشبینی با خود به همراه ندارد ، زیرا عقیده دارد آنان‌که سر نخ این بازار را دردست دارند آدمهای قابل اعتمادی نیستند وهدفی جز سودجوئی و استفاده غیرقانونی‌ندارند ، تحرك این سکانس آرام‌آرام رو بخاموشی می‌رود و دوربین واردبازارمیشود سپس سکوتی همه‌جارا دربر میگیرد ، موزیك با صدای یك سوت آغاز میشود و صدای پا و همهمه مردم آرام می‌شود و با موزیك توأم میگردد و تحرك دوباره آغاز می‌شود ، ریتم دوباره تغییر می‌یابد، دربازارکارگرها بشدت و با سرعت در رفت‌وآمد وفعالیت هستند ، دوربین مردم را تعقیب می‌کند و نقش آنان را در بازار مشخص می‌نماید ، چندوقت را بخرید وفروش می‌گذرانند ، برخی در جهانی دیگر سیر می‌کنند و ترجیح میدهند چای و قهوه بنوشند و گوشه کافه را بهتر تشخیص میدهند ، رستوران و کافه بازار ، در ساعت چهارونیم صبح چهره دیگری می‌یابد ، شلوغ‌تر شده است، دوربین به آرامی می‌چرخد و روی در روی رستوران توقف می‌نماید ، کارگران دراین ساعت تك تك ویا با هم به کافه وارد می‌شوند تا چای و یا قهوه صبحگاهی را بنوشند . صدای رادیو در متن بهمراه هیاهو و جنجال کارگران بگوش میرسد ، درمیان این کارگران شب‌زنده‌داران دیگری نیز بچشم می‌خورند که هیچ کاری در بازار ندارند ، فقط بکافه می‌آیند و ازسرشب تا صبح در آنجا سرمی‌کنند ، صدای گوینده فیلم به گوش میرسد :

اینگونه مردمان کم نیستند ، مردان و گاه زنانی هستند کـه می‌نشینند و فقط قهوه می‌خورند و سیگار می‌کشند ، آنها هر شب به این کافه می‌آیند و شما تعجب می‌کنید که ازکجا می‌آیند، می‌نشینند ومی‌نوشند ، صحبت می‌کنند، سیگارمی‌کشندومیروندوبازشماتعجب‌بکجا ؟...»

سکانس مربوط به رستوران اززیباترین سکانسهائی است که آندرسون توانسته است در سینمای انگلستان و حتی جهان خلق کند ، فیلم در پایان به طلوع روز می‌رسد ، بازار خلوت است وگاه وبیگاه یکی دوباربر دررفت‌و آمد هستند ، آرام آرام ، فروشگاهها بساط خودرا پهن‌می‌کنند وبانتظارمشتریهامی‌نشینند ...

هر روز بجز کریسمس برای دومین‌بار در سینمای آزادانگلستان به نمایش‌درآمدوچهره لیندسی آندرسون در میان فیلمسازان‌انگلستان رنگ واعتباری بیشتر بخودگرفت .

در سال ۱۹۵۸ جمعی ازفیلمسازان‌انگلیسی به ساختن فیلمی درباره کارخانه اسلحه‌سازی ارتش واقع در **آلدرماستون** بنام **پیش به سوی آلدر ماستون** پرداختند ، این فیلمسازان عبارت بودند از :

دریك نایت ، آلان فوربس ، کورت لون هاك ، چارلز کوپر ، کریستوفر برونل ، لوئیس مك‌لود ، الیزابت راسل ، ادا سگال ، درك یورك ، کارل رایتس و لیندسی آندرسون ...

این گروه یازده نفری تحت سرپرستی **دریك نایت** به ساختن این اثر دست زدند ، آندرسون دراین میان تجاربی چند اندوخت‌که بعدها در ساختن اثر مشهور خویش ، **اگر ...** استفاده کرد و سود گرفت ...

دنباله دارد

یادداشتهائی بر سینمای جدید مجارستان

« ۲ »

نوشته : دیوید رابینسون
ترجمه : مسعود مدنی

کارگردانان

ب : فیلمسازان زیر چهل سال

بالا : صحنه‌ای ازفیلم «پدر» ساخته‌ی «ایشتوان زابو»
پائین : صحنه‌ای ازفیلم «ده هزار خورشید» ساخته‌ی«کوزا» .





« **ایستوان‌گال** » مهمترین چهـره مستعد درتمام فیلمسازان جوان مجارستانی است . او درسال ۱۹۳۳ در دهکده «سالگوتاریان» متولد شده ، وبعدازتحصیلات ، چندی مهندس برق بوده وسپس تغییرعقیده داده ودر آکادمی درام وهنرهای سینمائی ثبت نام‌کرده ودرسال ۱۹۵۹ فارغ‌التحصیل شده‌است. «**گال**» درزمان‌تحصیل، بورسی بمدت دوسال درمرکز تجربی سینمائی رم بدست آورد وبدان‌جا رفت . بنظرمیرسد ، سبك نقاشی رنسانس ایتالیا ، تأثیرات‌گوناگونی‌که «**گال**» شخصاً‌بآن‌اعتراف دارد ، افزوده شده باشد . این تأثیرات ، از **گریفیث** (بخاطر قدرت بیانی داستانی‌اش) از **چاپلین** (بخاطر سادگی‌اش) واز «**دریر**» می‌باشند. «**گال**» که بسیار شبیه «**داوژنکو**» جوان‌است ، همانقدر درنقطه‌نظرهایش جدی وسخت‌گیر است‌که درکارش مصمم وبردبار .

«**گال**» فیلم‌های‌کوتاه فراوانی را کارگردانی کرده ، یکی ازآن بنام « **تیزا – طرح‌های پائیزی** » تأثیری است ، زیبا وغنائی ، ازرودخانه‌ای‌که «**گال**» درکنار آن دوران‌کودکی راگذرانده ، ونوعی مطالعه وآگاهی قبلی برای تهیه اولین فیلم طویلش «**جریان آب**» . درفیلم «**جریان‌آب**» گروهی ازبچه‌های مدرسه که تازگی ، آخرین امتحانات خویش راگذرانده‌اند ، دررودخانه ببازی وتفریح مشغول می‌شوند ، وطی یك مسابقه ، اقدام به پرش‌های خطرناکی در رودخانـه می‌کنند . بعد ازمدتی ، بچه‌ها متوجه می‌شوند ، یکی‌از دوستانشان ناپدیده شده . «**گال**» تأثیراتی راکه اولین برخورد بچه‌ها با مسئله مرگ درآن‌ها بوجود می‌آورد ، بررسی می‌کند . اثرات صوتی‌وتصویری‌بسیارحساب شده درفیلم ، به بیان ساده وخشن «**گال**» حالت ، سرد و سنگینی داده است . با اینکه ویژگی‌های سبك سینمائی «**گال**» ، درساختمان موزون فیلم ، کیفیات بصری ولحظات اصیل شاعرانه مشهود است ، با این حال ، بازی‌ها یکدست نیست (یکی ازبازیگران تازه‌کار ، قهرمان مورد علاقه «**یانچو**» بنام «**آندرآ کوزاك**»[1] است) . بعضی اوقات «**گال**» موفق‌می‌شود ، نوعی‌حالت وفضای معین راکه ماوراء قدرت بیانی شناخته شده او است ، به بیننده منتقل‌کند . برای نمونه یك صحنه بالقوه‌کامل فیلم ، لحظه‌ای است‌که : صدای ناله‌هـا وگریه مادربزرگ ، پسری‌که مرده ، بهمراه تصاویر ،

لوازم واشیاء متعلق به پسرک ، بگوش میرسد .

در « **سال‌های بی‌تجربگی** » سال ۱۹۶۵ ، دوباره «**گال**» به جمعی ازجوانان روی می‌آورد . ولی این‌بار به نشاندادن ستیزهای شهر وروستا ، نظام جدید وقدیم ، درزمان حکومت «**راکوسی**» می‌پردازد . جوانی شاداب ازدهکده به شهر می‌آید تا دردانشگاه تحصیل کند . خوشی وشعف فراوانی درمحیط جدید احساس می‌کند (موقعی که کشف خودرا درمورد قوانین آب‌های جاری ، با بازکردن ، تمام شیرهای دستشوئی دریك زمان جشن می‌گیرد) . ولی ، این‌خوشحالی ، دراثر وقایع‌وخطرات احتمالی دوران تاریخی خاص آن زمان و رفتار استبدادگران بی‌عاطفه ، وتوقیف‌های ناگهانی وناپدید شدن‌های بی‌مورد ، کم‌کم رنگ می‌بازد . فیلم با بازگشت جوان به دهکده‌اش ادامه می‌یابد ، جوان درآن‌جا هم ستیز می‌بینند . این اثر درمجارستان موفقیت فراوانی بدست آورد . وبنظر یك بیننده خارجی فیلم بیشتر ، بازسازی متقاعدکننده‌ای ازدوران تاریخی مربوط است.

این دو فیلم توسط «**ایمره جیونجیوشی**» نوشته‌شده است . ولی فیلمنامه فیلم « **تعمید** » را «**گال**» شخصاً نوشته است ، که ساختمان بسیار دقیق آن ازطبع مصمم وسخت‌گیر سازنده‌اش سرچشمه یافته . دراین‌جا هم دوباره ، شهروروستا وگذشته وحال با یکدیگر برخورد می‌کنند . مجلس تعمیدی دریك روستا برگزار میشود ، و دو دوست دوران‌کودکی ، یکی‌معلم ودیگری هنرمند بعد ازسال‌ها ، همدیگر را دراین جشن ملاقات می‌کنند . آن‌ها (ازطریق « بازگشت بگذشته » های فیلم) ، خاطرات‌کودکی خودرا درزمان حکومت رژیم قدیمی ، جنگ واستقلال بعدازآن ، ماجراهای عشقی و ازدواج‌هایشان ، وهمه ماجراهای دهه ۱۹۵۰ رابخاطر می‌آورند. ودرمی‌یابند ، «**نسل‌گمشده**» خودشان هستند.

اگر «**گال**» درفیلم تعمید ، کمی پیچیده ومشکل درك می‌شود ، درتازه‌ترین اثرش «**عقاب**» سال ۱۹۷۰ ، موفق می‌شود ، آنچه را درفیلم «**جریان آب**» موفق بانجام آن نشده بود ، بدست آورد . داستان فیلم ازقصه کوتاهی اقتباس شده‌که بارها گفته شده است ، مرد جوانی (محصل ؟ ، بازرس ؟ ویا شاید یکی از ما بینندگان؟) به کمپی واردمی‌شودکه درآن‌جا، عقاب‌های شکاری ، تربیت می‌شوند . مربی تعلیم‌دهنده ، در نظر اول آدم لافزن وسرخوشی بنظر می‌آید ، ولی بتدریج با بیان قسمت‌هائی چند ازفنون حرفه‌اش ، آدم خبیثی جلوه می‌کند . مرد‌جوان با او به شکار می‌رود ، ولی خشونتی‌که مربی درمورد یك‌کلاغ تاسرحد مرگ اعمال می‌کند ، یا عملی‌که او به خونسردی با یك «لك‌لك» اهلی تا حد ناقص‌کردن پرنده انجام می‌دهد ، مرد جوان را متحیر می‌کند . وقایع اضطراب‌آور دیگری نیز اتفاق می‌افتدکه اوج آن‌ها لحظه‌ایست‌که مرد جوان درمواجهه روی‌درروی با بهترین عقاب مربی قرار می‌گیرد . جوان‌که ازاین وقایع مضطرب وازمحیط متنفر است ، ازآنجا فرار می‌کند . سادگی وخشونت فیلم ، بیشتر اوقات «برسون» را بخاطر می‌آورد . ولی فیلم بیشتر درحال وهوای «بونوئل» است ، چراکه غالب اشارات صریح فیلم ، تفسیرهای قشر به قشر را ایجاب می‌کند . من فقط نسخه تدوین اولیه فیلم را دیده‌ام وفکر می‌کنم ، فیلم نقطه عطف مهمی در سینمای جدید مجارستان باشد .

درسال ۱۹۶۹ دونفر ازهمکاران «**گال**» اولین فیلم‌های طویل خویش را کارگردانی‌کردند . اولی ، «**ایمره جیونجیوشی**» سازنده فیلم «**یکشنبه قبل ازعید پاك**» است ، که فیلمی خشن‌وزیبا وکاملاً محصول‌تخیل آشکار ذهنی است . نوشته‌های این فیلمساز دارای همان تأکید واهمیت «بارتوك» برضرورت وارزش هنر عامه است . وفیلم نیز درحقیقت یك نمونه مجسم از هنر فولکلور است . داستان دراطراف «پدرسیمون» قهرمان افسانه‌ای ، متعلق به دورهٔ ، بعد ازسقوط جمهوری سال ۱۹۱۹ مجارستان است‌که بصورت مسیح درفیلم نشان داده میشود . ومرگ او بهمراه سایرانقلابی‌ها ، بصورت عذاب ورنج مسیح جلوه‌گر شده . ولی استعاره‌های فیلم ازنظر تأثیر وقدرت بیانی ، کمی نامتناسب است ، نمونه آن ، صحنه بسیار جالبی است از : «**آخرین شام مسیح**» که ، دهقانان‌بی‌سواد درآن بدون‌فهمیدن‌کلمه‌ای به قرائت یك مرامنامه کمونیستی‌گوش میدهند . یك اشاره غیرمستقیم درفیلم به‌جمله معروف «**من رؤیائی دارم**» از «**مارتین لوترکینگ**» ، وجود دارد . صحنه آخر فیلم ، منظره‌ای ازشهر «**پوتزا**» است‌که درگوشه وکنار آن ، جسدهای برهنه بچشم میخورد وبرسرهمه درختان ، مردان مصلوب شده‌اند .

«**ساندور سارآ**» (متولد سال ۱۹۳۳) ، درسینمای جدید یك‌کارگردان برجسته است . او علاوه برآنکه ، همه فیلم‌های‌کوتاه «**گال**» وفیلم «**جریان‌آب**» اورا فیلمبرداری‌کرده ، فیلمبردار «**کاردوس**» و «**روزا**» درفیلم «**دهن‌کجی**» وفیلمبردار «**زابو**» درفیلم «**پدر**» و «**کوزا**» درفیلم «**ده هزار خورشید**» بوده است . فیلم «**سنگ بالاآمده**» (نمایش داده شده درفستیوال‌کان ۱۹۶۹) ، نظیر فیلم «**سال‌های بی‌تجربگی**» به دوران سخت وطاقت فرسای ۵۰ – ۱۹۴۹ باز می‌گردد . بعضی قسمت‌های فیلم جنبه شرح حال گونه دارد. قهرمان فیلم جوانی است‌که قصد دارد ، درآکادمی درام و هنرهای سینمائی وارد شود، ولی بخاطرآنکه ، پدرش یك‌زندانی سیاسی است ، نمی‌تواند . ازاین‌رو به‌کار نقشه‌برداری روی می‌آورد (همانطورکه « سارا » خود زمانی‌که در انتظار ورود به آکادمی بود وبآن روی آورد) . وبدین ترتیب از جنبه‌های نادرست و غیرانسانی ، طرح‌های اجباری دوباره‌سازی درحومه شهر ، آگاه وهراسان می‌شود . سپس‌کارش به میان‌کولی‌ها می‌کشد ، ودرآن جا می‌فهمدکه چگونه امید وآرزوی این اقلیت حساس وناراحت ، دراثر بی‌توجهی مسئولان ازمیان میرود (این تجربیاتی است‌که « سارا » درتهیه فیلم کوتاه خود «کولی» با فیلمبرداری«گال» بدست‌آورده‌است).

فیلم «ده هزار خورشید» اثر «**کوزا**» اولین فیلم طویل استودیوی « **بلا بالاش** » است‌که عملاً ، تمام فیلمسازان سینمای جدید بطریقی درتهیه‌آن دست‌داشتند. سناریو توسط سه نفر «**کوزا**» ، «**ایمره جیونجیوشی**» و «**ساندور چوری**»[2] نوشته شده‌است ، ولی‌درمورد انتخاب «**کوزا**» بعنوان ، کارگردان اصلی‌فیلم ، کسی‌که‌اخیراً ازآکادمی فارغ‌التحصیل شده ودرآنجا تنها سه فیلم کوتاه ساخته ، وقراراست ، رهبری‌برنامه فیلم پرخرجی را بعهده‌گیرد ، شك وتردیدهائی بمیان آمد وبهمین خاطر بودکه پخش فیلم بمدت دوسال یا بیشتر به‌تعویق افتاد ، ولی وقتی فیلم درسال ۱۹۶۷ جایزه بهترین کارگردانی را درفستیوال‌کان بدست آورد ، ودرخارج ازکشور شهرت‌ومحبوبیت فراوانی بدست‌آورد، بالاخره مسئولین به فکر پخش آن افتادند . این فیلم بسیاری ازتصاویرش را مدیون فیلمبرداری سارا است . انعکاس حوادث چهاردهه‌گذشته تاریخ مجارستان دریك جامعه روستائی ، نشان داده میشود . جامعه‌ای‌که زندگی آرام روستائیان آن هرلحظه توسط بیگانگان آشفته می‌شود . بیگانگان بخاطر بیگاری ازمردم روستا ، تصاحب اسب ، فرزند ، محصول وزمین‌آن‌ها دائم بروستا حمله می‌کنند واین وآن را باتهام خیانت به‌حکومت موجود ، تعقیب وآزار می‌کنند . «**کوزا**» ستیز جامعه بدوی را درمقابل سازمان سیاسی جدید درارتباط با فرهنگ عامه ، نشان می‌دهد . او می‌گوید : « **ما سعی‌کردیم ، سبکی راکه «بارتوك» و «کودالی» درمجموعه‌های موزیك‌فولکلور خویش بکارگرفته بودند ، درفیلم ایجادکنیم** » .

من تنها شکل اولیه جدیدترین اثر «**کوزا**» را دیده‌ام‌که‌گویا درباره ، طغیان دهقانان مجارستانی در قرن شانزده است . بدین ترتیب ، پیش‌بینی شکل نهائی فیلم ومسائل مورد بحث آن‌کمی مشکل است . این فیلم نیز نظیر «**ده هزارخورشید**» سعی دارد ، یك دیدگاه جامع «**آیزنشتاین**» ازتاریخ بدست دهد . وبهمین خاطر دارای بیان دقیقی ازحوادث موازی است .

ماجرای شورش «**دوزا**»[3] ، با صحنه‌های زندان ، محاکمه واعدام او درهم ادغام شده وبصورت حوادث موازی نشان داده میشود .

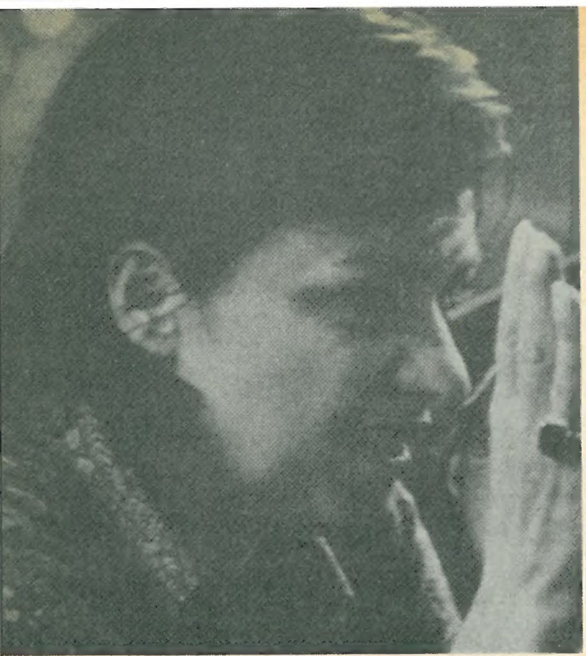
« **ایشتوان زابو** » متولد سال ۱۹۳۸ ، با اینکه اولین فیلم طویلش را درسال ۱۹۶۴ ساخته است ، جوانترین چهره موج جدید سینمای مجارستان شناخته می‌شود . کارگردانان سینمای جدید ، بسختی باگروه‌بندی‌هائی که در دو دسته متفاوت « عامه‌گرا » و « شهرگرا » ازآنان می‌شود ، مخالفت می‌ورزند . ولی چاره‌ای از آن نیست و « زابو » هم مسلماً در دسته کارگردانان « شهرگرا » قرار می‌گیرد . او زاده و پرورده شهربوداپست است . فیلم‌هایش هرگز ازموضوع شهر جدا نمی‌شود .

« **زابو** » بعدازیکی دو فیلم کوتاه « **کنسرتو** » و « **شما** » که جایزه‌های زیادی بدست آوردند ولی بعد ازهشت سال تاحدی ساده وبی‌اثر بنظرآمدند وسومین اثر ، «**واریاسیون برروی تم**» که مجموعه‌ای ازفیلم‌های مستند جنگی بود ، بعنوان همکارکارگردان درفیلم « **مکالمه** » با « **هرچو** » همکاری داشت . هردو فیلم طویل او به مسئله تکامل وبلوغ می‌پردازد . با این فرق که درفیلم «**دوران تخیلات واهی**» مسئله دریك سطح خصوصی وفردی مطرح است ، درحالیکه درفیلم «**پدر**» با زبان استعاری وویژگی‌های تاریخی همراه شده است. «**دوران تخیلات واهی**» درباره‌گروهی مهندس جوان ، تازه فارغ‌التحصیل است‌که آرزوهای بزرگ آن‌ها درباره اصلاح وبهبود ، بزودی براثر موقعیت وخیم استخدام به ناامیدی ویأس می‌گراید . ومرگ یکی از آن‌ها عملاً مهندسان را به نوعی بلوغ وتکامل فکری می‌رساند . نظیر شخصیت‌های فیلم «جریان آب» رشد شخصیت قهرمان با گسترش زندگی عاطفی او همراه میشود . فیلم زیبا ولطیف است وآشکارا ، احترامی را که «**زابو**» برای «**تروفو**» قائل است ، نشان میدهد.

فیلم «**پدر**» سال ۱۹۶۶ ، درخارج‌نیزمشهورشده . قهرمان«**زابو**» دراینجا دوباره‌بوسیله«**آندرا بالینتس**»[4] بازی میشود . او مرد جوانی است‌که درجامعه سیاسی بی‌ثبات دهه ۱۹۵۰ مجارستان ، پرورش یافته ودرانتها درمی‌یابدکه برای زندگی دراین شرایط ، باید طلسم‌های حمایت‌کننده وافسانه‌های قهرمانی پدر راکه درآخرین روز جنگ مرده فراموش‌کند و با نیروی خویش بزندگی ادامه دهد .

مهارت وهنر« **سارا** » بعنوان‌فیلمبردار، درانعطاف او ازسبك تصویری‌فیلم‌های روستائی‌وتصاویر وهم‌انگیز فیلم « **بوداپست** » ، تا زیبائی‌های تصویری فیلم « **دهن‌کجی** » ۱۹۶۵ می‌باشد . این فیلم براساس‌بهترین



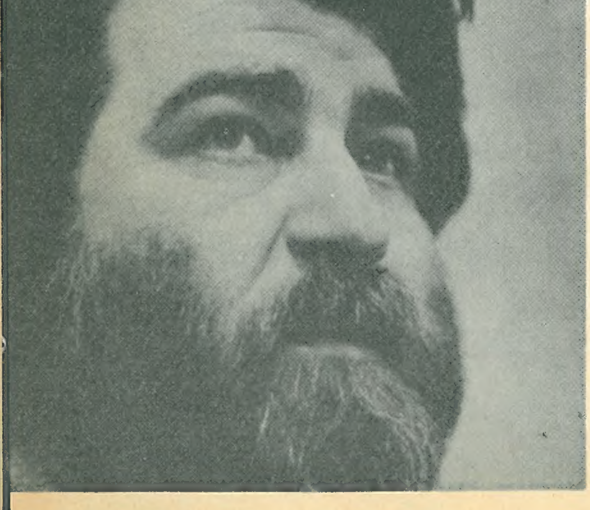


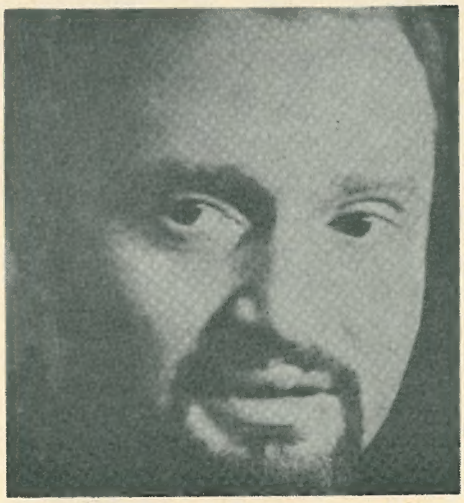
مارتا مزاروس



ایشتوان زابو

ساندرو سارا







تصویر بالا: صحنه‌ای ازفیلم «جریان آب» ساخته‌ی «ایشتوان گال»
تصویر وسط: پل ساندور
تصویر پائین: ایمره جیونجیوشی

بررسی‌های موجود، اززندگی بچه‌های کوچك ساخته شده. وکاملاً فارغ ازهرگونه احساسات سطحی است. ولی درانتها به نوعی کمدی «اسلپ‌استیك» آشفته و پراکنـده ختم میشود. این فیلم بوسیله «**فرانتس کاردوس**»[5] و«**یانوس روزآ**»[6] کارگردانی شده. هردو نفر درسال ۱۹۳۷ متولد شده وبطور همزمان، دوره آکادمی را گذرانـده ودر استودیوی «**بلا بالاش**»، فیلم‌های کوتاهی، ساخته‌اند.

من فیلم طویل بعدی «**کاردوس**» راکه موسوم به «**روزهای نامهٔ سرخ**» سال ۱۹۶۷، است ندیده‌ام. ولی «**يك شب دیوانگی**» ساخته ۱۹۶۹، دیدگاه کاملاً تازه‌ای درانتقاد اجتماعی باب‌کرده است. فیلم‌گرچه به‌سبك‌کارهای «**پینتر**» است ولی تقلید صریحی از او نیست واثری است مفرح وتندکه می‌توان آن را برارزش‌های خاص خود سنجید. داستان فیلم چنین است:

شب است وفروشگاهی میخواهد تعطیل‌کند، دو نفر بداخل آمده، خودرا بازرسان دولت معرفی‌کرده، به بازرسی دقیق اموال فروشگاه می‌پردازند. رئیس فروشگاه وهمکارانش، بتدریج، مضطرب شده، تمام اختلاس‌ها وکلاهبرداری‌های خودرا اعتراف می‌کنند. ولی سپس، بازرسان نیز مورد سوء ظن قرار می‌گیرند، بنظرمیرسد، که احتمالاً این مأموران دولتی نیز خود شیاد وحقه‌باز هستند. پشت این‌کمدی فارس ودیوانه‌ بازی‌ها، بعضی، انتقادهای تند وشدید سینمای جدید، ازاعمالی‌که حتی دريك جامعه سوسیالیستی نیز اتفاق می‌افتد، دیده می‌شود.

«**پل ساندور**» درزمان حاضر، چهره مستقلی‌است که کاملاً درگروه سینماگران جدید مجارستان قرار نمی‌گیرد. همکاران او عقیده دارند، او دلقکی است که همیشه براساس غریزه عمل می‌کند.

«**دلقك‌ها، روی دیوار**» سال ۱۹۶۸، درمورد تخیلات يك پسر جوان است‌که لحظاتی به خانه‌ای‌کشیده میشودکه غالباً بآنجا میرفته ووقت‌را بادوستان خیالی، ماجراهای هیجان‌انگیز وروابط عاشقانه‌ای‌که ممکن است، واقعیت داشته یا نداشته باشند، می‌گذرانده.

فیلم جدید «ساندور» موسوم به «**امیلیا را دوست بدار**» سال۱۹۶۹، اثری‌سبك، احمقانه‌وبی‌اهمیت اززندگی دريك مدرسه دخترانه است، درابتدای قرن ومقارن با جشن‌های ملی مجارستان.

چندان آسان نیست، استعدادهای دوچهره جوان «**ساندور سیمو**» و «**پل گابور**» را با دیدن اولین





تصویر بالا : صحنه‌ای ازفیلم «سنگ بالا آمده» ساخته‌ی «ساندرو سارا»

تصویر پائین : صحنه‌ای ازفیلم «دختر» ساخته‌ی «مارتا مزاروس» همسر «میکلوش یانچو» .

فیلم طویلشان حدس زد . « سیمو » قبلاً مهندس برق بود ، وخیلی دیر بکار سینما پرداخت . اولین فیلم طویل‌او ، مضمونی‌شبیه به «**دیوارها**» دارد ، که درباره سرخوردگی‌های یك مهندس ساختمان جوان است در مواجهه با مقامات اداری‌که اهمیت وارزش ، معلومات جدید ودست اول را دردنیای صعتی نمودار می‌سازد .

«**سرزمین ممنوع**» اولین فیلم «**گابور**» (متولد سال ۱۹۳۲) ، درباره نقائص انسانی ودستگاههای‌اداری است‌که دراثر حادثه آتش‌سوزی‌کارخانه فرصت نمود می‌یابد .

نظیر آثار « سیمو » درفیلم « گابور» نیز بنظر میرسد ، فقدان یك پرداخت خلاق را ، وجود یك سبك دقیق وتاحدی حساب شده جبران می‌کند .

« **مارتا مزاروس** »[7] (متولـد ۱۹۳۱) ، همسر **میکلوش یانچو** ، قبل ازتهیه اولین‌فیلم طویلش«**دختر**» سال ۱۹۶۸ ، درحدود ۳۵ فیلم‌کوتاه ازآثار هنری گرفته تا مستندهای پزشکی ساخته است . فیلم «**دختر**» کمی سطحی است ولی وحدت دارد ، قهرمان فیلم ، دختری که ازرابطهٔ نامشروعی بدنیا آمده ، درپرورشگاهی بزرگ میشود ودریك‌کارخانه بافندگی مشغول بکار می‌شود . یك روز درجستجوی مادرگمشده‌اش ، بخارج شهررفته ، ومادرش را پیدا می‌کند ، درحالیکه با خانواده وشوهرتازه‌اش زندگی‌می‌کند. مادرنمی‌خواهد زندگی‌اش بخاطردختری‌که سال‌ها پیش‌گمشده ، پریشان شود . مردی‌که در را بروی دختر می‌بندد وممکن است پدر او باشد ، یا نباشد ، پسری‌که دختر با او درقطار آشنا می‌شود ، به او محبتی‌راکه بعد ازسال‌های‌پرورشگاه نیازمند آن است نمی‌دهند ، ولی وقتی فیلم رو به‌آخر می‌رود ، پسر دیگری درفیلم ظاهر می‌شود وفرصت دیگری .

شخصیت دختر را «**کتی‌کواکس**»[8] ، خواننده موزیك پاپ بازی می‌کند ، که ازطریق چند نقش سینمائی جالب ، بصورت چهره جدید ، دخترمجارستانی درفیلم‌های سینمای جدید ، شناخته شده است . (درست همانطورکه «**کوزاك**» با بازی خود درفیلم‌های یانچو بنظر ما ، حداقل نمونه‌کاملی ازقهرمان مرد مجارستانی دراین سینما است) . «**کتی‌کواکس**» درفیلم بعدی «**مزاروس**» ، بنام «**احساسات محدودکننده**» سال ۱۹۶۹ که بررسی دقیقی درباب نقش اجتماعی زن درمجارستان است نیز بازی‌کرده است . فیلم درمورد بیوه‌زنی است که اخیراً شوهر مستبد وخودرای خودرا ازدست داده وازلحاظ عاطفی اورا دروضعیت بدی تنها گذاشته . (این شخصیت بوسیلهٔ « **ماری تروچیك** »[9] زن نمونه فیلم‌های مجارستانی نیمه دهه ۱۹۵۰ بازی می‌شود) . عروس او «**کواکس**» که درجریان وقایعی ، رابطه آن‌ها ازیك تنفر متقابل به نوعی همدردی احتیاط‌آمیز ارتقاء می‌یابد ، آینده خودرا بانوعی هشدار درشخصیت این زن مسن می‌بینند . «**مزاروس**» استعداد فراوانی دارد ، درخلق نوسانات عاطفی‌که شخصیت‌ها وروابط را آشکار می‌سازد .

سایرزنان فیلمساز سینمای جدید ، درطول هیجده ماه‌گذشته قدم باین‌سینما گذاشته‌اند. «**لیویا گیامارتی**»[10] (متولد ۱۹۳۲) ، بعداز فیلم‌های‌کوتاه بسوی یك‌کمدی فارس روی آورده ، موسوم به «آیا یکشنبه ، دوشنبه را می‌شناسید» . « **جودیت الك** »[11] فیلم « **خانمی از کابنستانیتنابل** » را ساخته است . این‌فیلم دارای نظرات هوشمندانه ودرعین‌حال فاقد تأکید ، وبازی ماهرانه «**مانیا ــ کیس**»[12] کمدین کهنه‌کار سینمای مجارستان است (که درفیلم «**گیامارتی**» نقش خانم دربان را بازی می‌کند) . درحال حاضر ، کارگردانان جوان بسیاری ، مشغول‌کارگردانی ، اولین فیلم‌های طویلشان هستند . درمیان این‌عده ، شوهرخانم « **الك** » « **زولت کازدی‌کواکس** »[13] و « **زولتان هزاریك** »[14] دیده می‌شوند ، البته هنوزهم باید منتظر بود تا چهره‌های دیگر سینمای جدید مجارستان ظاهر شوند .

1 - Andras Kozak.
2 - Sandor Scoori.
3 - Dozsa.
4 - Adrás Bálints.
5 - Ferenc Kardos.
6 - Janos Rozsa.
7 - Márta Meszaros.
8 - Kati Kovács.
9 - Mari Terocsik.
10 - Livia Gyamarthy.
11 - Judit Elek.
12 - Manyi Kis
13 - Zsolt Kazdi Kovacs.
14 - Zoltan Huszarik.

